

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN DE PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE
PUNO**

**CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD-MÚSICA**



**TESIS:
“DESARROLLO MUSICAL Y SOCIOCULTURAL DEL CONJUNTO DE
ARTE Y FOLKLORE SICURIS JUVENTUD OBRERA DE LA CIUDAD
DE PUNO-2018”**

**PRESENTADO POR
DAVIS JHONATAN FLORES CATARI
JUAN JEES CONDORI LOZA
PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LA
CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA,
ESPECIALIDAD DE MÚSICA.**

**ASESOR
LIC. FRANCISCO HOLGUÍN ROQUE
PUNO – PERÚ
2019**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN DE PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE PUNO

CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD DE MÚSICA

TÍTULO

**“DESARROLLO MUSICAL Y SOCIOCULTURAL DEL CONJUNTO DE
ARTE Y FOLKLORE SICURIS JUVENTUD OBRERA DE LA CIUDAD
DE PUNO-2018”**

TESIS

**PARA OPTAR A NOMBRE DE LA NACIÓN, EL TÍTULO
PROFESIONAL DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD DE MÚSICA**

APROBADO POR:

PRESIDENTE DE JURADO:

Dr. Sc. RUBÉN M. COTRADO RAMOS

MIEMBRO DE DEL JURADO:

Lic. ISIDRO DURAN CHARCA

MIEMBRO DEL JURADO:

Lic. TORIBIO TOQUE JUAREZ

ASESOR DE TESIS:

Lic. FRANCISCO HOLGUÍN ROQUE

DEDICATORIA

A la memoria de los Maestros Rosendo Aza, Persi Zaga Bustinza y los Ilustres Socios del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera”.

Al Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” por el tiempo y apoyo brindado para la realización del presente trabajo.

AGRADECIMIENTO

Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a todas y todos quienes han colaborado y acompañado en este camino. Agradezco a mi familia y en especial a mis padres, Jorge Flores y Pilar Catari, de quienes herede el apego a la música.

A mis amigos y hermanos músicos, con quienes hemos trenzado conversaciones y melodías. A mis maestros, quienes han puesto las interrogantes necesarias.

Agradezco también a las deidades a quienes se debe la música del siku, al espíritu y energía creativa que encanta con su canto.

ÍNDICE

| | |
|---|------|
| LISTA DE FIGURAS | VII |
| PRESENTACIÓN | VIII |
| RESUMEN | IX |
| INTRODUCCIÓN..... | X |
| CAPITULO I..... | 1 |
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN | 1 |
| 1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA..... | 1 |
| 1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA..... | 4 |
| 1.2.1. PROBLEMA GENERAL..... | 4 |
| 1.2.2. PROBLEMAS ESPECÍFICOS | 4 |
| 1.3. JUSTIFICACIÓN | 5 |
| 1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN | 6 |
| 1.4.1. OBJETIVO GENERAL | 6 |
| 1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 7 |
| CAPITULO II..... | 8 |
| MARCO TEÓRICO | 8 |
| 2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... | 8 |
| 2.2. BASE TEÓRICA O CARACTERIZACIÓN | 12 |
| 2.2.1. GENERALIDADES DE LA FLAUTA DE PAN | 12 |
| 2.2.2. PROCESO EVOLUTIVO DEL SIKU ALTIPLÁNICO | 13 |
| 2.2.3. INSTRUMENTOS PRECURSORES DEL SIKU | 16 |
| 2.2.4. GENERALIDADES DEL SIKU | 18 |
| 2.2.5. CONJUNTO | 33 |
| 2.2.6. CULTURA | 34 |
| 2.2.7. EJECUCION. | 34 |
| 2.2.8. INDENTIDAD CULTURAL..... | 37 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.9. IDENTIDAD ÉTNICA | 38 |
| 2.2.10. SIKU..... | 38 |
| 2.2.11. EL SIKURI..... | 39 |
| 2.3. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS..... | 41 |
| 2.4. HIPÓTESIS O CONJETURAS | 43 |
| 2.5. UNIDADES, EJES Y SUB EJES | 44 |
| DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN | 46 |
| 3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN | 46 |
| 3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN | 46 |
| 3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN | 47 |
| 3.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN | 47 |
| 3.5. ESTRATEGIA DE RECOLECCIÓN DE DATOS | 48 |
| CAPÍTULO IV | 50 |
| 4.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN..... | 50 |
| 4.1.1. PERIODO DE INICIO DEL CONJUNTO DE ARTE Y FOLKLORE SICURIS JUVENTUD OBRERA..... | 52 |
| 4.1.3. DIVISIONES DEL CONJUNTO DE SICURIS JUVENTUD OBRERA | 61 |
| 4.1.4. VESTUARIOS, VESTIMENTAS Y VESTIDOS. | 63 |
| 4.1.5. MÚSICA..... | 68 |
| 4.2. CONCLUSIONES | 102 |
| 4.3. SUGERENCIAS | 104 |
| 4.4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 106 |
| 4.5. ANEXOS | 109 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1: Ilustración de la ubicación de los sonidos del Siku en el pentágrama. | 22 |
| Figura 2: Ilustración sobre la posición para la ejecución de los Sikus. | 23 |
| Figura 3: Ilustración sobre la ejecución de los sonidos ahogado. | 24 |
| Figura 4 y Figura 5: Tabla Sikus de 9 y 8 cañas. Fuente: Archivo del Autor. | 26 |
| Figura 6: Ilustración sobre el los cortes de la Caña. | 32 |
| Figura 7: Conjunto del Zampoñas los Íntimos del barrio las cruces 1979.. | 62 |
| Figura 8: Sicuris Juventud Obrera 1915-1920..... | 65 |
| Figura 9: Sicuris Juventud Obrera Festividad Virgen de la candelaria 1979.. | 66 |
| Figura 10: Sicuris Juventud Obrera Concurso regional de Sicuris 1977 Fuente: Archivo del Autor..... | 67 |
| Figura 11: Sicuris Juventud Obrera Concurso Regional de Sicuris 2015 | 68 |
| Figura 12: Hermanos Juan y Sebastian Candelaria 1979. | 76 |
| Figura 13: Portada de la Producción Audio Visual “Al pie del Camino” 2011. | 81 |
| Figura 14: Portada de la producción Audio Visual “Herederos” 2013. | 84 |
| Figura 15: Estudiantina "Masías Juventud Obrera" (1925)..... | 92 |
| Figura 16: Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular (1931)..... | 96 |
| Figura 17: Eduardo Fournier B..... | 98 |
| Figura 18: Cuerpo de redacción de la voz del Obrero. | 100 |

PRESENTACIÓN

El presente Trabajo de investigación estudia el desarrollo musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera, en donde se utilizó un enfoque etnográfico descriptivo reflexivo, es por eso que el presente trabajo relata, describe y analiza su desarrollo, organización, identidad y prácticas propias del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera.

De acuerdo a los resultados de la investigación se define las características Musicales y socios culturales del Conjunto de Sicuris Juventud Obrera como conjunto pionero de la práctica del Sicuri en la ciudad de Puno. Es de carácter sociocultural porque es una expresión heredada de generación en generación, de práctica colectiva, de organización adecuada en dirigencia, actividades, actuaciones artísticas, instrumentos, vestuarios y coreografía que refleja la gran expresión artística utilizando principalmente el Siku, que es un instrumento de música de viento de la cultura andina de origen ancestral, cultivada por diversas culturas preinkas e inka del pasado histórico peruano, de carácter dual y colectivo.

RESUMEN

La presente investigación estudia los caracteres de desarrollo musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklor Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno, un conjunto representativo, tradicional e histórico de la región y del país, de repercusión nacional e internacional, con características y prácticas particulares en comparación a otras agrupaciones similares, que se basa en el gusto e idea de conocer, entender, revalorar, principalmente desarrollar prácticas musicales y organizacionales. También se estudió su formación, transformaciones, divisiones, desarrollo musical, procesos de cambio, afirmación, procesos de ejecución e interpretación del siku y su perfil, su espacio de desarrollo, ensayos, presentaciones, nuevas proyecciones, entre otros aspectos. La metodología de investigación es de tipo cualitativo y diseño etnográfico e histórico, la técnica utilizada de la investigación es la observación participante, entrevistas a exintegrantes y biblioteca. El objetivo general tiene como propósito determinar el desarrollo musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno desde el año 1884 hasta el 2018. Según los resultados de la investigación nos permiten concluir que el conjunto de Arte y folklore Sicuri Juventud Obrera en todo su desarrollo logro subsistir y adecuarse a diversos acontecimientos, conflictos, ideales y prácticas, de carácter sociocultural por ser una expresión musical heredada de practica colectiva y que cuenta con una organización adecuada.

INTRODUCCIÓN

En toda América existe una gran variedad de instrumentos musicales tradicionales considerados autóctonos entre los más conocidos destaca notablemente los diversos tipos de sikus y otros estos instrumentos han conservado hasta el presente su Concepción y sus técnicas que tradicionalmente son interpretados en las diferentes manifestaciones de jolgorio como los carnavales y también en el pesar de nuestros pueblos sea en las lejanas comunidades y hayllus se los pueblos mestizos más cercanos al mundo externo y aun últimamente en la vorágine de las urbes y metrópolis modernas entre toda la amalgama y gran variedad de estos instrumentos tradicionales destaca fuertemente los sikus del altiplano de uso colectivo y de una gran mística.

El circo se encuentra muy arraigado por todo el altiplano del collao muy conocida fuente de una riquísima variedad de música y danza tradicional originaria el uso del Siku es de modo colectivo por diversos conjuntos como los puso morenos sikus de varios bombos chiriguanos ayarachis todas estas diversas formas de grupos se constituyen como verdaderos conjuntos orquestales compuestos por varios grupos de tamaños de sikus que tienen sus propias características de características muy peculiares y que por naturaleza se dañen por parejas en forma de diálogo complementaria entre personas y comunidad.

El siku altiplánico es por naturaleza un instrumento grupal colectivo por excelencia tuvo además en el pasado una gran preeminencia sobre los demás instrumentos autóctonos con un carácter litúrgico y mágico aún en las remotas culturas pre incas

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Estudios realizados respecto a la etnomusicología, en toda América existe una gran variedad de instrumentos musicales tradicionales considerados autóctonos o nativos. Entre los más conocidos destacan notablemente los diversos tipos de Sikus, Tabla Sikus, Chaka Sikus, Rondadores o Yupanas, y muchos otros. Estos instrumentos han conservado hasta la actualidad su concepción y sus técnicas, que tradicionalmente son interpretado en las diferentes manifestaciones culturales de jolgorio como los carnavales y también en nuestros pueblos, sea en las lejanas comunidades y/o ayllus, sea en los pueblos mestizos más cercanos al mundo externo y, aun últimamente en la vorágine de las urbes y metrópolis modernas.

Entre toda la amalgama y gran variedad de estos instrumentos tradicionales destaca fuertemente los Sikus del altiplano, de uso colectivo y místico. El Siku se encuentra muy arraigado por todo el altiplano del Collao, muy conocida fuente de una riquísima variedad de música y danzas tradicionales originarias. El uso del Siku es de modo colectivo por diversos conjuntos, como los Pusamorenos, Sikuris de varios bombos, Chiriguanos, Ayarachis. Todas estas diversas formas de grupos se constituyen como verdaderos conjuntos orquestales compuestos por varios grupos de tamaños de sikus que tienen sus propias características, de características muy peculiares y que por naturaleza se tañen por parejas, en forma de dialogo complementaria entre personas y comunidad.

El Siku altiplánico es por naturaleza un instrumento grupal (no solistico), colectivo por excelencia. Tuvo además en el pasado una gran preeminencia sobre los demás instrumentos autóctonos con un carácter litúrgico y mágico, aun en las remotas culturas preincas.

En la región de Puno existen varios conjuntos de Sikuris de varios bombos y de un solo bombo, llamado “siku morenos”, estos conjuntos se crearon desde los tiempos antiguos ejecutada por nuestros antepasados, que con el correr del tiempo los conjuntos de Sikuris se hicieron popular realzando fiestas y revalorando nuestra cultura. Manifestaciones artísticas y socioculturales de la música, particularmente, hacen que Puno se caracterice como cuna de los Sikuris.

Los conjuntos de sikuris conforman la cultura viva de los pueblos puneños de muy buena imagen y belleza dancística y musical en el altiplano Peruano. Sin embargo hasta la actualidad se van creando varios conjuntos de sikuris promovidos por jóvenes y señoritas, e incluso son practicadas y ejecutadas por los niños. Pero en algunos casos hay conjuntos en debilitamiento por la carencia de integrantes o divisionismo, y otros han desaparecido. En el presente proyecto de tesis se plantea estudiar el desarrollo Musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera 2018.

Los instrumentos musicales nativos de nuestra región de Puno en la actualidad pasan por un descuido inmerecido por falta de investigaciones para su rescate, revaloración, praxis en las instituciones educativas, organizaciones sociales y culturales de la sociedad, pese a la gran variedad de instrumentos musicales existentes.

La investigación Etnomusicológica no ha sido en nuestra Región una actividad consecuente y satisfactoria, tal vez por la falta de interés para valorar la variedad de instrumentos musicales nativos y autóctonos existentes en la actualidad.

El presente trabajo de investigación permitirá describir y explicar la evolución musical y sociocultural del conjunto de Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno, desde sus inicio del año 1884 hasta la actualidad, a través de la interpretación del tipo de música, y su participación en diferentes actos festivos desde su creación hasta la actualidad, otro de los puntos del estudio es saber cuándo, por quienes, porqué, el nombre, la forma de su interpretación

musical a través de las cañas o phusas que enriquecen la cultura del pueblo y son atractivos para propios y extraños amantes de esta expresión artística del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno.

1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA

1.2.1. PROBLEMA GENERAL

¿Cómo es el desarrollo musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno desde el año 1884 hasta el 2018?

1.2.2. PROBLEMAS ESPECÍFICOS

1. ¿En qué consiste el desarrollo musical del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno?
2. ¿Cómo es el proceso de desarrollo social del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno?
3. ¿De qué manera se expresa el desarrollo cultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno?
4. ¿Cuál es el aporte musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno?

1.3. JUSTIFICACIÓN

El hecho, quizá sea sorprendente, que hay pocos estudios realizados acerca de los conjuntos de zampoñistas y con referencia a los temas de la identidad y del performance. Esta investigación propone explorar la lógica de la praxis de los actores sociales, quienes plasman todo un mundo simbólico a la hora de movilizarse por los espacios significativos de esta actividad.

El tema de los conjuntos de sikuris hoy en día, es un tema de estudio, discusión, reflexión, debate, propuestas y de proyectos a futuro, porque surgen cada día más conjuntos, otros se debilitan y otros desaparecen, para esto se necesita el apoyo de entidades públicas y privadas. Este movimiento (artístico musical, cultural, social e ideológico) no sólo incide directamente en la re-conformación subjetiva y objetiva de la juventud participante (identidad, perspectivas, imaginarios, etc.) sino también, re-configura una gran parte del escenario cultural de la Juventud Puneña en esta última década (en este escenario se entrecruzan elementos de tradición, modernidad e identidad). La participación de la ideología y el esencialismo en la formación y desarrollo de este movimiento potencian las acciones, genera conflictos; en general, caracteriza a esta juventud urbana, popular y universitaria.

El valor teórico de la investigación radicaré en que permitirá verificar, validar o rechazar las hipótesis de investigación, la misma que coadyuvará en investigaciones posteriores relacionadas al tema. El valor práctico de la investigación se sustentará en que los resultados del desarrollo musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sikuris Juventud Obrera de Puno, permitirá conocer e identificar la identidad dentro del proceso histórico social del Sikuris en Puno.

La justificación metodológica, se fundamentará por las utilizations de los instrumentos musicales, melódicas y rítmicas de su expresión artística y folklórica. El valor legal, también constituirá parte de las razones por los que se formula el problema de investigación la que se traduce en la acreditación profesional a nivel de pregrado, conforme a la Ley, reglamento de investigación y las leyes conexas para tal propósito

Finalmente, los resultados del estudio beneficiará tanto a los docentes como a los estudiantes; a los docentes al diagnosticar, identificar y determinar el desarrollo musical y sociocultural de uno de los Conjuntos de Arte y Folklore de Sicuris emblemáticos de la ciudad de Puno, Capital del Folklore Peruano.

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1. OBJETIVO GENERAL

Conocer el desarrollo musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno desde el año 1884 hasta el 2018.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.** Identificaren que consiste el desarrollo musical del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno.
- 2.** Caracterizar cómo es el proceso de desarrollo social del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno.
- 3.** Caracterizar la manera como se el desarrollo cultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno.
- 4.** Identificar cual es el aporte musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Estudios realizados respecto al problema de Investigación, se tiene Poma de Ayala G. (1993), en su obra monumental “Nueva Crónica y Buen Gobierno”, sostiene:

“Frente al arte importado de los españoles, la música y las danzas indígenas fueron las muestras culturales prehispánicas que persistieron con más fuerza, aunque cambiaran en la mayor parte de las oportunidades su sentido. Estas expresiones escaparon a la imposición externa, por su índole más personal e inalienable. Así fue como subsistieron probablemente ciertos cantos y danzas que tradicionalmente habían acompañado las labores del campo (celebraciones más relevantes), o los ritos funerarios”.

Haciendo una referencia histórica sobre el origen del arte musical en los antiguos pobladores de las zonas ubicadas en nuestra Región de Puno, se debe a las actividades religiosas que efectuaban con mucha dedicación y permanencia en el ámbito de sus costumbres y actividades diarias. El mismo autor informa que:

“La fiesta de los Collasuyos desde el Cuzco cantan y danzan. Dice el curaca principal: quirquiscatan mallco quirquim cápac omi, desde Cauina, Quispillacta Pomacanchi, Cana, Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiyapo, y todo Atún Colla, Urocolla. Comienzan, tocan el tambor y cantan las señoras y doncellas; dice así: haisca mallco capaca colla haisca hila colla sana capaca sana ynca pachat ti apachat mallco sana capaca colla sana hila uiri mallco uiri quirquiscatan mallco aca marcasan pachasan tiusa hunpachitan Nuestra señora taycasan hunpachiucin haisca malco pacha cutipan hanilla quimti aca marcasan ychauru quirquiscatan collaypampa sanchalli”

Prosigue el autor Poma de Ayala G., todo el cantar y fiesta de todo colla, cada uno su natural cantar. Cada aylo hasta los indios de chiriuana, Tucuman y Paraguay, cada uno tiene sus vocablos, y en ellas cantan y danzan y bailan, que las mozas doncellas dicen sus arauis, que ellos les llama uanca, y de los mozos quena; de esta manera dicen sus danzas y fiestas cada principal y cada indio pobre en todas las Provincias del Cullao, en sus fiestas grandes o chicas hasta Potosí

Según, Salas Avila (1996) hace resaltar a la zampoña dentro del contexto de una fiesta y música donde la zampoña, la reina de los aerófonos andinos, arcos e iras en sincopado y sincronizado diálogo diseñan el contagiante hilo melódico.

Revisando el portal [www. Pacoweb.com](http://www.Pacoweb.com), afirma al respecto del origen prehistórico del siku; ésta ha ido evolucionando en todo el mundo de forma distinta según los pueblos que la han cultivado. El paso fundamental para este instrumento, llamado **Siku** en lengua **Aimara**, y que en castellano significa tubo que da sonido, es el acoplamiento de una caña con otra y que de esa manera le va dando poco a poco una forma más compleja. Esta estructura es la que diferencia un instrumento de otro, de pueblo a pueblo, pero que en su base sigue manteniendo el tubo, cerrado por un lado, como característica.

En Tailandia, así como en el resto de Asia, se cultivan rumana, llamada Nai, que probablemente tomara su origen de Asia, aunque pudiera ser que tuviera influencias de la Siringa de los griegos o de la Fístula romana, que a su vez cultivaron los etruscos. Tampoco nos olvidaremos aquí de la mítica flauta del dios Pan. En África se encuentran zampoñas que, en su ejecución, tienen la característica de intercalar, entre cada nota, una exclamación, son las flautas Nyanga de Mozambique.

Según Rigoberto Paredes y Garcilaso de la Vega (1966). “No se tiene que olvidar que la zampoña ha estado ligada a los pueblos nómadas de los cuales los pastores de los rebaños han conservado hasta nuestros días, ésta tradición de utilizar la flauta, no sólo como instrumento musical, sino como instrumento de trabajo para llamar y reunir al rebaño o para comunicarse a distancia con otros pastores y con unas secuencias particulares y unos sonidos repetidos el Siku famoso instrumento indígena propio de los Kollas”.

Así mismo, Paniagua Loza (1993), menciona que el nombre del instrumento es llamado en aimara SIQU PHUSA, en quechua ANTARA y en español ZAMPOÑA. Desde un amplio conocimiento y Cultura Andina el autor Vilca Maydana (1996) escribe que todas las realizaciones del pueblo aimara estaban ligadas con el arte. “Toda la cosmovisión andina está centrada, escenificada y reproducida a través del movimiento, las evoluciones y la coreografía de la danza, la música y la poesía”. Respecto al instrumento musical, afirma, el SIKURI resulta ser arte y expresión puesto que la construcción no solo muestra la actividad concreta, sino incluye sentimiento de la cosmovisión andina, la naturaleza y la vida regida por el pachacuti. La melodía del sikuri es la expresión del intercambio equitativo entre madre-tierra-hombre y psiquis-conciencia, entre paz-puma y vida muerte.

El mismo autor enfatiza que el vocablo zampoña es español y significa instrumento pastoril a modo de flauta o compuesta de muchas flautas; además, señala que el Siku aimara está confeccionada de cañas del tallo de una planta denominada siku o chusi, que se encuentra en los valles de la cordillera oriental, la zona montañosa de sorata, charazani y otros.

La literatura al respecto considera que la primera hilera de cañas corresponde al original del instrumento, la segunda puede ser variable, correspondiendo a la octava sulí u otra de la primera (incluso puede ser hueca por ambos lados). El “phusacuy”, vocablo que significa literalmente guiar, conducir la que generalmente lleva melodía y la parte ARKA KATY, significa seguir, ir detrás, es la que lleva el compás y contrariamente al significado literal permite que el músico ejecutante de esta parte sea quien generalmente dirige, guía la instrumentación y ejecución.

2.2. BASE TEÓRICA O CARACTERIZACIÓN

2.2.1. GENERALIDADES DE LA FLAUTA DE PAN

La flauta de pan, término que se utiliza para nombrar genéricamente a los instrumentos que se le asemejan físicamente, a la clásica y conocida forma de la flauta del personaje mitológico pan. Han aparecido desde tiempos muy remotos en las diversas culturas que a lo largo de la historia, han existido en los diferentes continentes del planeta. Se conoció en culturas y pueblos antiquísimos y disimiles como China, Corea, Japón, Moche, Nazca, Tiawanaco, Siria, Frigia, Fenicia, Palestina, Persia, India, Egipto, Grecia, Roma, etc.

Al respecto Curt Sachs (1947) señala la gran similitud de las flautas de pan americanas con las del este asiático. Por su parte Paul Rivet (1943) afirma que américa posee un gran número de elementos culturales en común con Oceanía, entre los cuales figuran las flautas de pan. Incluso, menciona que Erich Von Hornbostel en su obra *Über Ein Akustischeskrium Fur Kulturzusammenhaue* (1911), ha demostrado que los intervalos de las notas son exactamente iguales tanto en las flautas de pan americanas como en las oceánicas.

En américa del Norte, según Jorge Iribarren Charlin (1969), existen restos de flauta de pan de arcilla en Veracruz y Oaxaca (mexico); y algunos ejemplares pertenecen a la cultura Hopewell, ubicada en Ohio y Wisconsin en EUA. No obstante esto, los restos hallados en Norteamérica son escasos en comparación con los de américa del Sur.

2.2.2. PROCESO EVOLUTIVO DEL SIKU ALTIPLÁNICO

Según Janusek (1993), afirma durante la etapa del “formativo” se desarrollaron diferentes reinos locales, principalmente en el área central del lago Titicaca, los que han dejado rastros de una intensa actividad musical e innovaciones tanto en la estructura morfológica como en los

materiales usados en la producción del Siku. Dentro de este proceso de transformación secuencial, se introduce otros materiales que determinan la aparición de sikus contruidos a base de huesos, madera con tapones conforme Núñez (1962) y otros de cerámica arcaica.

El mayor descubrimiento del conjunto instrumental antiguo ligadas a la música, corresponde sin embargo a los dos horizontes culturales más importantes del Altiplano: Pukara al Norte y Tiawanaku al sur. Los mismos que fusionaron los distintos círculos de cultura, entre ellos la música, lo que les permitió en el tiempo constituirse como un foco civilizatorio caracterizado por el tipo geosatelital, el desarrollo agropastoril, el desarrollo arqueoastronómico, la ingeniería vial e hidraulica y el desarrollo de la estructura social, económica y política.

Así también, el desarrollo cultural en el que prevalecen las actividades especializadas y diferenciadas, como por ejemplo, a nivel de la música se tenía que ajustar y reajustar los patrones ancestrales para poder llegar a configurar una tipología específica para el desarrollo de las actividades comunitarios de la Caza, el pastoreo , en la agricultura, en la pesca y recolección de especies, como en las actividades del orden ritual y festivo, porque en realidad, cada grupo étnico tenía su código ancestral que de ningún modo podría desnaturalizarse o perderse; pues, en ello radicaba su razón de ser y su conexión con el cosmos.

Esta práctica, ha permitido generar tal variedad de instrumentos de sikus, que se ha comprobado que han llegado a utilizar hasta seis tipos de Sikus a saber: Siku Monotonal, Siku Bitonal, Siku Tritonal, Siku Cuatritonal, Siku Pentatonal, y Siku sexsatonal. Hecho que al a vez ha permitido la generación de distintos ritmos al comienzo de índole reflejo naturalista, posteriormente del orden gregario étnico en un continuo cultural, hasta según parece muy entrado de lo que es la Época de la Colonización Hispanica, conforme lo registra el Cronista mestizo Garcilaso(1609), en los siguientes términos: De música alcanzaron algunas consonancias, los cuales tañían los indios Kollas, o en su distrito, en unos instrumentos hecho de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos.

Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes uno de otro. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otros en más y más, como las cuatro voces naturales: triple, tenor, Contralto y bajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo los puntos altos y otras bajando los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás. Los tañedores eran indios enseñados para la música al Rey y a los señores vasallos que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y la alcanzaban con su trabajo.

Américo Valencia Chacón (1989), extraordinario investigador de la música puneña en varias publicaciones presenta los hallazgos que realizó en museos nacionales y extranjeros, donde existen restos arqueológicos de las culturas Nazca, Mochica, Wari donde se ve modelado en vasijas y otros instrumentos caseros, el siku. Son conjuntos de cañas de tamaño graduado que sin lugar a dudas son instrumentos musicales. De allí suponemos que esas culturas prehispánicas conocieron ya el siku y lo empleaban para reproducir música.

Policarpo Caballero, conocido como un investigador acucioso de nuestra música, ha encontrado también en museos de Buenos Aires, instrumentos caseros como vasijas o vasos de culturas precolombinas costeñas, ilustrados con sikus. A pesar de los muchos intentos realizados, no se ha encontrado un nexo histórico entre la zampoña o pan de la cultura griega, con estos restos precolombinos del Perú.

2.2.3. INSTRUMENTOS PRECURSORES DEL SIKU

Según Calizaya, José D. (2013), En la actualidad siguiendo esa lógica de continuidad cultural, y ampliando la gama de sikus ancestrales de caña tipificados como los precursores del actual siku heptatónico, aparece en primera plana el Malzu (Uru Chipaya) de escala tritónica o Reribaku que se caracteriza por ser un instrumento pentafónico dividido en dos mitades de tres

tubos y a la otra mitad de cuatro tubos, en otros casos presentan conformaciones de cinco y seis tubos.

A este le sigue en Anteq o Songarinchi que es un siku en escalera de cuatro, cinco y seis tubos. Seguidamente, encontramos el Lakita Siku, de 11 y 12 tubos por parejas. En otra variedad, se encuentra el denominado Kallamachu o Antara que se diferencia por presentar una morfología fusionada que ha posibilitado el ensamble de las dos mitades de la Escala pentafónica, con la que se puede ejecutar una escala completa y en diferentes tetracordios, y está compuesto de seis, ocho, diez y trece tubos.

Esta secuencia simplificada de Sikus, demuestra que la producción y uso de los instrumentos musicales conforman una parte significativa en la política económica y cultural de las etnias altiplánicas. La producción especializada de los Sikus ilustra igualmente, algunos aspectos de desarrollo técnico instrumental como la manufactura diversificada que se difundió extraordinariamente desde la zona altiplánica. Por ello, considerando que la variedad de sikus es todavía mucho más amplia, nos remitimos al cuadro tentativo que hace Taboada sobre la familia de Sikus o Flautas de Pan altiplánicas.

| SIKUS SIMPLES | SIKUS COMPLEMENTARIOS |
|----------------------|------------------------------|
| Pallakhuyas | Siku Challa |
| Kallamachus | Pukuna |
| Ayarichi | Tabla Siku |
| Surisiku | Lata Siku |
| Sikura | Pukho |
| Siku Lakita | Siku Chirihuano |
| Sullca Siku | Siku Laquita |
| Tutiriwaili | Jacha Siku |
| Siku Kunturi | Julajula |
| Pak Taipi Mayscho | Inka Siku |
| Pecs | Siku Maizu |

Fuente: Taboada, la familia de Sikus o flautas de Pan Altaplánicas.

2.2.4. GENERALIDADES DEL SIKU

2.2.4.1. ETIMOLOGÍA

En uno de los documentos más tempranos de colonia Bertonio (1912), se cita el termino Sico para referirse a “unas flautillas atadas como a la de órgano” y Phusa como instrumento musical aerófono, según Torres (1616),. De acuerdo a ello es evidente que el término pertenece a la lengua aimara tal como fue reconocido por otros autores.

2.2.4.2. TIPOS Y FORMAS DE LOS SIKUS

Según la expresión oral de ancestros portadores naturales de todo este conocimiento, los tamaños de los Sikus es algo mucho más complejo de lo que normalmente se puede comprender como fácil, porque existen varios factores que determinan la variación de las dimensiones como por ejemplo: la tesitura, calidad del material, diámetro de los tubos, la escala musical, estructura musical, cantidad de material, etc. Elementos todos que llegan a ampliar la nomenclatura de los instrumentos. Los tipos y formas de los Sikus se pueden expresar:

- a. **Taika Toyo.-** Es el Siku de mayor dimensión, De uso para la emisión de sonidos más graves, de preferencia en los temas de característica ritual. Sus medidas aproximadamente en afinación sol mayor escala diatónica, sería 1.12cm. Considerando el tubo más grande del Arka.

- b. **Basto o Sanka.-** Instrumento de voz grave y pausada, este siku constituye una octava más alta que la anterior, sus medidas aproximadamente del tubo más grande del arka es de 56cm. de largo.

- c. **Malta o Ankuta.-** Constituye el instrumento base de toda tropa de sikus, considerada la primera voz que inicia las melodías del sicuri, la malta es el resultado de la división del basto en una octava más aguda. La medida base sería de 28cm. en su tubo de mayor dimensión.

d. Chili o Chulli.- Este es el siku más pequeño y conforma una octava más aguda que la malta al mismo nivel de una voz soprano, utilizado por gran parte de los sicuris él tuvo de mayor dimensión sería de 14cm. en su tubo de mayor tamaño.

e. Uña.- Este es el siku que tiene la tonalidad más alta de todo el grupo de sikus, se encuentra elevada una octava más alta del chulli.

f. La longitud y el Diámetro.- Tomando un tubo y soplando en su interior, escuchamos un sonido. Si tomamos otro tubo distinto, el sonido también será diferente. Cuanto más largo sea el tubo, más grave será la nota que emita. Otro factor importante es el diámetro, que influye en el sonido del tubo y que tiene que ir relacionado con la nota.

g. El Material.- La caña es el material perfecto, ya que es ahí de donde éste instrumento toma personalidad y da paso para la creación de otros más complejos. Sin embargo el hombre, en su manía de complicarse las cosas, lo ha construido de todo tipo de material. Hay zampoñas de arcilla, de madera, de piedra, de metales nobles como el oro, y no es de extrañarse si algún día vemos una hecha de plástico, de aluminio, de cristal o de hueso.

h. La Caña.- Todos los pueblos que han tocado zampoñas han desarrollado este arte debido a la proximidad de la caña a la vida cotidiana. Las clases de cañas a lo largo del mundo

son de todo tipo, variando la misma composición de la caña, la porosidad, la dureza, el color, el grosor, la fortaleza, el diámetro, la distancia entre nudos y otras características.

2.2.4.3. EL ASPECTO DEL SIKU

El aspecto característico de los Sikus es prácticamente conocido en todo el mundo, ya que consta simplemente de unas cañas atadas entre sí con otras cañas, éstas últimas rajadas para poder envolver el amarro.

Por lo general en su afinación se nota influencia europea de la escala diatónica. El amarro pequeño tiene seis cañas:

MI SOL SI RE FA# LA

El amarro grande tiene siete cañas

RE FA# LA DO MI SOL SI

Como se puede apreciar esta afinación corresponde al tono de **Sol mayor**, relativo de **Mi menor**. Existen también otras cuatro afinaciones, siendo ésta la central. Los artesanos llaman a ésta afinación de " Primera " y la denominan con el número 29. La Malta es la zampoña modelo en la cual se basa este trabajo.



Figura 1: Ilustración de la ubicación de los sonidos del Siku en el pentágrama.

a. EL SONIDO DEL SIKU

El sonido del **Siku** puede ser de muchos matices, y en ello dependen principalmente el diámetro de la caña y la técnica con que se sopla. El sonido de las distintas zampoñas parte, desde los sonidos secos hasta los sonidos filtrados, donde lo que más se oye es el aire. Eso es debido a que cuanto más grande es el diámetro de la caña, más seco es el sonido, contando con que no influyan otros factores. Claro que esto tiene un límite, después del cual el sonido no es agradable. Sí tenemos que decir que no se pueden ni se deben tocar estos dos tipos de tubo con la misma intensidad. Para obtener la nota de una caña fina, con diámetro pequeño, bastaría con soplarle lo justo, mientras que en una de diámetro ancho habrá que forzar la columna de aire para que alcance el número exacto de vibraciones.

Lo primero que se puede apreciar es que la caña gorda tiene más potencia que la fina, y que en ésta última, los armónicos siguientes son más fáciles de conseguir. Lo segundo es que el músico debe elegir su zampoña con arreglo al concepto de sonido que tenga. Hay algunos músicos que tocan distintos **Sikus**, según la canción que tienen que interpretar, pero hay otros que prefieren tocar siempre con el mismo instrumento.

b. SONIDO REAL

El sonido real se obtiene soplando la caña en posición vertical hasta la oblicua, recordando que la posición ideal es la vertical. Por eso se suele tocar la **Antara**, que tiene todos los tubos en una sola hilera, y así se pueden tocar todos derechos. Sin embargo la **Malta** tiene otro tipo de atractivo que da paso a que muchos músicos la prefieran.



Figura 2: Ilustración sobre la posición para la ejecución de los Sikus.

c. SONIDO AHOGADO

Aquí empiezo a describir una serie de sonidos poco utilizados, no por su dificultad sino por la ignorancia de su existencia. De todas maneras la investigación abre campo para obtener resultados nuevos de éste instrumento, que otros por pura apatía prefieren ignorar.

El sonido ahogado, llamado así por nosotros pues de alguna manera hay que llamarlo, se obtiene tapando casi del todo, y con el labio inferior, la entrada del tubo, de abajo hacia arriba. El sonido puede ser de tres tipos: uno de notas casi mudas, otro de notas casi reales de la caña, y

el otro de los armónicos del tubo, sonidos que veremos más adelante. De todas maneras la nota obtenida será siempre más baja que la real.



Figura 3: Ilustración sobre la ejecución de los sonidos ahogado.

d. LOS ARMÓNICOS

La nota que el **Siku** da es de por sí ya un armónico, pero aquí distinguiré esta nota de los armónicos siguientes que se pueden conseguir en el mismo tubo, porque cuando nombre "armónicos" me referiré solamente a éstos últimos. Los armónicos se obtienen soplando las cañas de una manera mucho más fuerte de lo normal. Ya he dicho que si la caña es fina, es mucho más fácil obtener el armónico, inclusive de pasarse al siguiente, ya que los tipos de armónicos que se conocen, como posibles de tocar en la Malta, son tres.

Los armónicos, según la intensidad del soplo, respecto a la nota real: Como se puede ver la Malta no solo toca el Sol Mayor, relativo de Mi Menor, sino en tres tonos más, estas son:

1º Armónico: Tono de Re Mayor, relativo de Si Menor

2º Armónico: Tono de Si Mayor, relativo de Sol # Menor

3º Armónico: Tono de Mi Mayor, relativo de Do # Menor

e. **LAS RESONANCIAS**

Si bien se aplica sobre un sistema que es capaz de oscilar una serie de impulsos periódicos de una frecuencia igual o casi igual a una de las frecuencias naturales de la oscilación del sistema, éste oscila con una amplitud relativamente grande. Este fenómeno se llama resonancia y se dice que el sistema resuena con los impulsos aplicados. Este fenómeno es el causante de roturas de cristales, losas y demás elementos caseros que entran en resonancia con algún sistema vibrante, bien sea un silbato, algún ruido externo o incluso un grito.

Se puede utilizar esta característica en nuestro favor haciendo que el **Siku** resuene; esto se logra utilizando un sistema de atado que favorezca la transmisión de las vibraciones de forma que el resto de los tubos actúen como caja de resonancia, o bien atando otro sistema vibrante que oscile en las mismas frecuencias del amarro, o en su octava, que es el sistema que se suele emplear.

Existen Sikus con todo tipo de resonancias, pero los más destacados son los Tabla Siku, zampoñas que llevan una segunda hilera de resonancia, pero además poseen una segunda y una tercera. La primera hilera, que es la que se toca, tiene debajo de sí misma, con prolongación de la caña después del nudo, otra hilera, pero está colocada al revés, es decir que debajo del Re

grave, tiene por resonancia un Re agudo. Y esto mismo tiene la segunda hilera, sí que en total las resonancias son tres.

El aspecto final de los **Tablasiku** es rectangular a diferencia de la forma triangular de las zampoñas que he descrito (**chakasiku**).

Las cañas de la segunda hilera de resonancia reciben la vibración por tres partes: uno de la vibración de la nota en el aire del espacio, otro del contacto con las demás cañas y el otro del aire que llega desde los labios del músico. Las hileras de resonancia les dan más potencia al Siku, pero en la Malta para solista no se les suele poner porque el registro que ésta abarca y los medios técnicos (como micrófonos) suplen la potencia que a las Zankas o a los Toyos se les exige. Pero sobretodo no se le pone porque separaría demasiado los amarros.



Figura 4 y Figura 5: Tabla Sikus de 9 y 8 cañas. Fuente: Archivo del Autor.

Cuando la Malta es tocada por separado entre dos músicos, suele llevar esta segunda hilera, también porque así lo exige el timbre y cánones sikuris. Sin embargo yo he estudiado un sistema para aplicar las dos hileras de resonancia a la Malta para solista, sin que estorben para nada. La hilera de resonancia de la Ira se aplicará como siempre, pero situada más abajo, para que no estorbe con la barbilla del intérprete.

Una cosa se suele hacer respecto a la posición de la hilera de resonancia es de situarla generalmente un poco más baja que la hilera que se toca, y sobre todo en los tubos finos, para que el aire que emita el músico no afecte directamente a la hilera de resonancia y se oiga directamente solo la primera.

2.2.4.4. TÉCNICA DE RESPIRACIÓN EN EL SIKU

La máxima de la experiencia indican, que no es tan importante los problemas patológicos de la respiración, ya que para ser un buen **sikuri** hay que tener unos buenos pulmones y saberlos aprovechar y un enfermo respiratorio no podría, me limitaré a ver la estructura anatómica de aquellas partes que me interesan y no en profundidad.

Es importante, sobre todo los músculos que intervienen en la respiración y la forma de controlarlos, ya que la espiración la haremos a través del **Siku**, de forma un poco violenta y a veces forzada. Desde que tomamos el aire, que habrá que hacerlo por la boca la mayoría de las veces, hasta que llega a los pulmones pasa un tiempo que es mucho menor del que utilizamos normalmente para respirar; nos encontramos con que el aire entra gracias a la contracción de los músculos respiratorios, a saber el diafragma y los intercostales.

El primero separa la cavidad torácica de la abdominal, es el músculo inspiratorio esencial y su contracción provoca un aumento longitudinal de la cavidad torácica. Los músculos intercostales se insertan entre cada dos costillas cerrando los espacios intercostales, su contracción provoca un aumento de la presión negativa de la cavidad pleural haciendo que el aire penetre en los pulmones. Existen también otros músculos voluntarios que favorecen la respiración en ciertas circunstancias, pero no viene al caso nombrarlos.

2.2.4.5. TÉCNICAS DE SOPLO

El soplo vertical es el que más se utiliza cuando se sopla un Siku y para ello hay que poner la boca predispuesta como si tuviera que pronunciar la sílaba TE, abriendo la boca y presionando el labio inferior contra los dientes. La lengua hay que sacarla solo un poco, lo suficiente para que cierre la entrada de la boca, con un golpe de la caña se habrá apoyado verticalmente contra la barbilla. Cuando se quiera interrumpir el sonido se volverá a poner la lengua en su sitio.

Si el labio inferior fuera más prominente que el superior, hay que adelantar éste último, para que el aire se vea forzado a ir para abajo, en vertical dentro de la caña. Las clases de notas son:

a. NOTAS VIBRADAS O ACENTUADAS

Por modulación se entiende el superponer a una onda de cierta frecuencia otra, pero de frecuencia menor. Esto es lo que se origina cuando un violinista o un guitarrista le imprime al dedo que pisa la cuerda en el mástil, un movimiento rápido de vaivén consiguiendo un sonido distinto del que sacaría si no lo moviese. En nuestro caso, la frecuencia superpuesta a la nota dada se consigue bien con el diafragma, haciéndolo oscilar, o bien con las cuerdas vocales.

La máxima de la experiencia nos indica que si vibramos la nota con el diafragma conseguiremos darle mayor dulzura, así como aumentar o disminuir la frecuencia moduladora según la melodía a interpretar o bien el gusto del intérprete. Notaremos que estamos haciendo vibrado diafragmático en que oscilará el abdomen, lo cual se verá y conseguirá más fácilmente si tocamos en posición un poco recostada. En cuanto a la modulación de garganta hemos de decir que no es muy conveniente porque es más violenta y tiene el problema de que es muy fácil que se produzcan ruidos guturales accesorios y nada recomendables.

Este tipo de modulación se produce al cerrarse y abrirse con cierta frecuencia las cuerdas vocales pero sin obstruir totalmente la tráquea. Entonces, a veces se cierran en demasía haciendo que además del aire salga algún tipo de ruido que se añade al sonido del tubo. No obstante, esto no implica que no se utilice, ni que no se pueda hacer con perfecta limpieza.

b. NOTAS ACENTUADAS

El concepto de nota acentuada se refiere más al compás y al ritmo que a la ejecución de la misma. La acentuación, como muy bien dice la palabra, consiste en provocar un aumento de volumen, respecto a la línea general, en una nota determinada; esto se consigue punteando con la lengua es decir impulsando el aire con la lengua, además de soplar un poco más fuerte. También se puede acentuar una nota impulsando el aire con los labios en vez de hacerlo con la lengua; con esto se consigue un sonido más algodónado, pero también las posibilidades de tomar velocidad son menores ya que, sabido es de todos, la lengua es un músculo más ágil y veloz que los labios, por tanto, siempre que tengamos que hacer una escala más o menos rápida, es preferible marcar las notas con la lengua antes que con los labios.

2.2.4.6. CONSTRUCCIÓN BÁSICA DEL SIKU

a. EL MATERIAL

El mejor material que se puede utilizar es la caña en sus diferentes variedades. Sus características son ideales para el fin propuesto:

Distancia grande entre nudos. (a veces hasta más de 100 cm.)

Paredes finas.

Resistencia a la intemperie.

Sensibilidad a la vibración.

Tacto suave y liso.

Perfectamente redonda.

Composición dura.

b. LAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO

Para trabajarla caña las herramientas de carpintero son las que se recomiendan, pero fundamentalmente la lima, la lija, una sierra fina o una navaja, y unas tijeras.

2.2.4.7. EL AFINADO

Las cañas van afinadas perfectamente, ya que el músico, para realizarse, que le haga dudar de sí mismo, por si algo falla, y no del instrumento. Lo que hay que tener en cuenta es que la caña, por variaciones de temperatura y de deshidratación, debe ser controlada periódicamente y en su caso sustituida por otra. Esto ocurre cuando la caña da un sonido más agudo que el deseado. El sistema que se utiliza para afinar, es el de ir acortando la caña hasta el sonido producido por ésta y la nota deseada, coincidan. Hay otros sistemas para afinar, que pueden ser el introducir unas sustancias en el interior del tubo, hacia el fondo, como parafina, plastilina,

masilla, etc., pero que no lo recomendamos por su fragilidad ante los cambios de temperatura y la influencia que ejercen en el sonido de la caña.

Este acortamiento de la caña se puede realizar utilizando los instrumentos arriba citados. Hay que recordar también que si el corte o la limadura que se ejercen sobre la caña la calientan, el sonido producido por ésta será sensiblemente más agudo que si estuviera fría. Hay que tener cuidado que a la hora de seleccionar y cortar un tubo, se le dé la vuelta a la caña, de su posición natural en planta, para que de ésta forma se use como base el nudo superior del tubo, y los pocos milímetros excedentes no sobresalgan de ésta forma y no molesten cuando se ate la caña junto a la otra.



Figura 6: Ilustración sobre el los cortes de la Caña.

Los dos amarros de la Malta van afinados de manera distinta, y en ello influyen dos factores: uno el sonido que emitirá la caña, y el otro la técnica utilizada respecto a la inclinación de la zampoña, técnica que veremos más adelante.

2.2.5. CONJUNTO

A las características del instrumento se suma su representación o ejecución musical que se caracteriza por ser colectiva, como colectiva se supone que es la idiosincrasia andina. Al igual, podemos encontrarle dos principales aspectos para la participación en un conjunto de Sikuris: el concepto altruista que se tiene del colectivismo en un contexto de recuperación cultural y el conjunto como espacio de desarrollo social, de socialización, de realización personal de un sujeto casi siempre migrante, marginal y pobre. La “tropa” simboliza(ría) la idiosincrasia andina, el carácter comunitario y colectivo de esta sociedad que debía ser recuperada en medio de una sociedad urbana, alienante; y en cuanto a lo segundo, se trata de un grupo humano que practica la confraternidad, la convivencia entre semejantes que comparten singulares símbolos y elementos culturales.

Las motivaciones principales cuando se conversa con los integrantes del conjunto es que les agrada más el grupo social, la compatible amistad que encuentran al tocar en un mismo círculo todos sin ser uno más que el otro y por supuesto se complementa con el carácter ilimitado que tiene para recepcionar integrantes y tocadores. Es decir, hay espacio para las multitudes. Estas características del instrumento que involucra la cosmovisión dual del mundo andino (el siku bipolar o dual y el diálogo musical), más su característica colectiva (las tropas y su conjunta

ejecución), son sustanciales para una aceptación masiva en un medio social caracterizado por una juvenil y protagonista aspiración ideológica de transformación de nuestra sociedad en favor de la cultura andina.

2.2.6. CULTURA.

Según la literatura, “La cultura son todas las formas de vida y expresiones de una sociedad determinada. Como tal incluye costumbres, practicas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestirse, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias”. Desde otro punto de vista podríamos decir que la cultura es toda la información y habilidades que posee el ser humano que resultan útiles para su vida cotidiana.

El concepto de cultura es fundamental para las disciplinas que se encargan del estudio de la sociedad, en especial para la Antropología y la sociología. Los orígenes del término se encuentran en una metáfora entre la práctica de alguna actividad (por ejemplo, el cultivo de la tierra, que es la agricultura) con el cultivo del espíritu humano, de las facultades intelectuales del individuo. En esta acepción se conserva aún en el lenguaje cotidiano, cuando se identifica cultura con erudición. De esta suerte, una persona "culta" es aquella que posee grandes conocimientos en las más variadas regiones del conocimiento”.

2.2.7. EJECUCION.

En la ejecución del Siku casi siempre se encuentran problemas patológicos en la respiración que no son muy importantes, ya que para ser un buen **sikuri** hay que tener unos

buenos pulmones o una adecuada respiración diafragmática y saberlos aprovechar y un enfermo respiratorio no podría, me limitaré a ver la estructura anatómica de aquellas partes que me interesan y no en profundidad. Es importante, sobre todo los músculos que intervienen en la respiración y la forma de controlarlos, ya que la espiración la haremos a través del **Siku**, de forma un poco violenta y a veces forzada.

Desde que tomamos el aire, que habrá que hacerlo por la boca la mayoría de las veces, hasta que llega a los pulmones pasa un tiempo que es mucho menor del que utilizamos normalmente para respirar; nos encontramos con que el aire entra gracias a la contracción de los músculos respiratorios, a saber el diafragma y los intercostales. El primero separa la cavidad torácica de la abdominal, es el músculo inspiratorio esencial y su contracción provoca un aumento longitudinal de la cavidad torácica. Los músculos intercostales se insertan entre cada dos costillas cerrando los espacios intercostales, su contracción provoca un aumento de la presión negativa de la cavidad pleural haciendo que el aire penetre en los pulmones. Existen también otros músculos voluntarios que favorecen la respiración en ciertas circunstancias, pero no viene al caso nombrarlos.

En el soplo vertical es el que más se utiliza cuando se sopla un Siku y para ello hay que poner la boca predispuesta como si tuviera que pronunciar la sílaba TE, abriendo la boca y presionando el labio inferior contra los dientes. La lengua hay que sacarla solo un poco, lo suficiente para que cierre la entrada de la boca, con un golpe de la caña se habrá apoyado

verticalmente contra la barbilla. Cuando se quiera interrumpir el sonido se volverá a poner la lengua en su sitio.

Si el labio inferior fuera más prominente que el superior, hay que adelantar éste último, para que el aire se vea forzado a ir para abajo, en vertical dentro de la caña. Las notas vibradas o acentuadas por modulación se entiende el superponer a una onda de cierta frecuencia otra, pero de frecuencia menor. Esto es lo que se origina cuando un violinista o un guitarrista le imprime al dedo que pisa la cuerda en el mástil, un movimiento rápido de vaivén consiguiendo un sonido distinto del que sacaría si no lo moviese.

En nuestro caso, la frecuencia superpuesta a la nota dada se consigue bien con el diafragma, haciéndolo oscilar, o bien con las cuerdas vocales. Si vibramos la nota con el diafragma conseguiremos darle mayor dulzura, así como aumentar o disminuir la frecuencia moduladora según la melodía a interpretar o bien el gusto del intérprete. Notaremos que estamos haciendo vibrado diafragmático en que oscilará el abdomen, lo cual se verá y conseguirá más fácilmente si tocamos en posición un poco recostada.

En cuanto a la modulación de garganta hemos de decir que no es muy conveniente porque es más violenta y tiene el problema de que es muy fácil que se produzcan ruidos guturales accesorios y nada recomendables. Este tipo de modulación se produce al cerrarse y abrirse con cierta frecuencia las cuerdas vocales pero sin obstruir totalmente la tráquea. Entonces, a veces se cierran en demasía haciendo que además del aire salga algún tipo de ruido que se añade al

sonido del tubo. No obstante, esto no implica que no se utilice, ni que no se pueda hacer con perfecta limpieza.

El concepto de nota acentuada se refiere más al compás y al ritmo que a la ejecución de la misma. La acentuación, como muy bien dice la palabra, consiste en provocar un aumento de volumen, respecto a la línea general, en una nota determinada; esto se consigue punteando con la lengua es decir impulsando el aire con la lengua, además de soplar un poco más fuerte. También se puede acentuar una nota impulsando el aire con los labios en vez de hacerlo con la lengua; con esto se consigue un sonido más algodónado, pero también las posibilidades de tomar velocidad son menores ya que, sabido es de todos, la lengua es un músculo más ágil y veloz que los labios, por tanto siempre que tengamos que hacer una escala más o menos rápida, es preferible marcar las notas con la lengua antes que con los labios.

2.2.8. IDENTIDAD CULTURAL

Según Maalouf (1999), el concepto de identidad cultural siempre ha ido de la mano con las ciencias sociales. La antropología, la sociología y otras disciplinas más han introducido este término para ahondar en sus estudios y conocer mejor cómo se han ido identificando como grupo los diversos actores sociales a través del tiempo. Cabría preguntarse, para comenzar: ¿Qué significa el término identidad? El mismo Maalouf, quien nos plantea un concepto breve pero fértil: “Mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna persona otra persona.

Así definido, el término identidad, denota un concepto relativamente preciso, que no debería prestarse a confusión.

2.2.9. IDENTIDAD ÉTNICA

Giménez (1994), es una especificación de la identidad social y consiste en la autopercepción subjetiva que tienen de sí mismos los actores llamados —grupos étnicos—. Se trata de unidades social y culturalmente diferenciadas, constituidas como —grupos involuntarios—, que se caracterizan por formas —tradicionales— y no emergentes de solidaridad social, y que interactúan en situación de minorías dentro de sociedades más amplias y envolventes. En el caso de las —etnias indígenas— deben añadirse especificaciones ulteriores, como su origen pre estatal o pre moderno, su fuerte territorialización y el primado de los ricos religiosos tradicionales como núcleo fuerte de la identidad.

2.2.10. SIKU

Es un instrumento de viento de un conjunto de cañas, que son muy utilizados en el altiplano de Perú, Bolivia, Ecuador, Norte Argentino y norte de Chile la denominación proviene del idioma aymara "siktasiña" que quiere decir preguntarse o comunicarse, en el idioma quechua se le denomina "antara". Formada generalmente por dos hileras de tubos de caña de diferentes longitudes: (Ira el macho y Arca la hembra) el arca, normalmente de siete tubos, y el ira, normalmente de 6, aunque según el tipo de siku estas cantidades pueden variar notoriamente.

A decir de Cavour (1994) Es de origen peruano “Chielensis” preincaico. Las evidencias más antiguas están en la cerámica mochica (costa norte del Perú) y Nazca (Costa central del Perú), pues hay también evidencias de origen nazca, de sikus hechos de cerámica y huesos de animales y humanos.

El siku se habría originado durante el periodo arcaico en el altiplano Peruano, y su proceso productivo incluye a los instrumentos musicales de piedra, hueso, plumas de cóndor, madera, arcilla cocida de caña y metal de las que se valieron nuestros ancestros para poder realizar sus labores de subsistencia como la caza domesticación de animales, la recolección de especies animales y vegetales, la pesca; así como, para el desarrollo de sus actividades religioso culturales. La correspondencia cronológica más antigua al menos de los Sikus de piedra dataría entre los 5,000 y 7,000 años a.n.e. (aunque no existe un levantamiento arqueomusical definitivo). De este periodo procederían los sikus de piedra que se encontraron en la zona del altiplano y excepcionalmente en la zona costera.

2.2.11. EL SIKURI

Es la persona que interpreta este instrumento el ejecutante sostiene de manera vertical las cañas (que están unidas entre sí de manera rígida y paralela por medio de varas o cuerdas). Coloca el labio inferior contra el borde de uno de los tubos, dirigiendo el golpe de aire hacia delante, de manera perpendicular al eje del tubo. El sonido se producirá porque el aire que se encuentra dentro de la caña entra en resonancia con la vibración producida por la fricción del

viento contra el borde de la caña. La nota musical obtenida estará en relación con la longitud de la columna de aire y con el diámetro interno del tubo.

Cada ataque es acentuado por medio de un chasquido de la lengua (como si repitiera el fonema «ta» «ju» «tu» o «cha» mientras sopla). Muchas veces se alternan los sonidos de la melodía entre uno o más ejecutantes. Su posición natural, desde la vista del músico, debería de ser con el caño de mayor tamaño situado a nuestra derecha. De esta forma, ubicaríamos los sonidos más agudos a nuestra izquierda y los graves al lado contrario, al contrario de como sucede con el piano y otros muchos instrumentos.

En cualquier caso, hay intérpretes que varían la posición del mismo con resultados igualmente óptimos. En realidad, la postura atiende y es reflejo del esquema mental de las notas y por tanto es susceptible de variación. Para ejecutar el instrumento, lo colocaremos de tal manera que nuestro labio inferior roce el borde de los tubos. En esta posición trataremos de dirigir el golpe de aire y hacerlo penetrar en el tubo que se desea hacer sonar. Por lo general el Arca se sitúa por delante de la 1ra. (Siendo esta última, la mitad más próxima al músico). Las hileras deberán de escalonarse con una separación en altura, similar al ancho del dedo índice.

Una de sus principales características es el Diálogo musical, el Siku se toca en pareja, y la tropa (grupo de Sikuris) viene a ser la junta de varias parejas de Iras y Arkas que se fusionan para existir. A esta dualidad unitaria tanto del instrumento como de los instrumentistas y que viene a representar la concepción esencial para la vida, la conocemos como *jjaktasiña irampi - arcampi*, entendido como ponerse de acuerdo, recibir-devolver, producir algo nuevo.

En las culturas del mundo el soplo está asociado con el génesis, la energía y la magia. En el Sikuri todo eso lo encontramos, desde las cañas cogidas de la Pachamama (tierra) y convertidas en Siku (instrumento), hasta el fervoroso arrebató humano del Sikuri (músico) que al darle su aliento lo transforma en Sikuri (música); música destinada nuevamente a la Pachamama, pues su función es propiciar la buena cosecha. Es el simbolismo de la vida, el ciclo y la eternidad; por eso cada sesión de Sikuris intuitivamente desemboca en ritual, su energía trasciende lo artístico y evoluciona en espiritualidad y vigor.

2.3. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

AFINACIÓN

Según el ministerio de Educación (2003), es la fijación exacta de la altura sonora con relajación a un tono determinado. Esta altura puede presentarse entre uno o varios intérpretes instrumental o vocalmente.

MÚSICA

Condantonopulos V. (2002), en Teoría de la Música, considera que es el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído. Melodía y armonía de sonido. Es decir, es la sucesión de sonidos como resultado de la combinación sucesiva y/o simultánea de sonidos musicales, sujetos a un determinado movimiento.

CULTURA

Se define como un proceso acumulativo de conocimientos (ciencia tecnología, filosofía) formas de comportamiento y valores (morales cívicos) producto intergeneracional de la interacción entre los seres humanos y de estos con la naturaleza. La cultura se mantiene como legado histórico de cualquier sociedad, resultante de las actividades humanas y sociales en la búsqueda de soluciones y satisfactores a las necesidades materiales y espirituales de la vida (Enriquez, 2005,pág. 33).

SIKURI

Se define como Sikuri a la persona que ejecuta el instrumento de viento denominado Siku. El sikuri en ese sentido es un músico esencialmente colectivo (Amodio, 1993, pag 121).

ANTARA

Antara y su derivado Andara son términos quechuas que denominan algunos tipos de flautas de pan andinas existentes en la zona norte y central del Perú (Valencia, Sikuris en Nazca, 1984, pág. 30).

COMPLEMENTARIEDAD

El principio de complementariedad significa que a cada ente y cada acción corresponde un complemento (Enriquez, 2005, pág. 98).

FLAUTA DE PAN

Son los instrumentos de viento primitivo que consisten en un conjunto de tubos atados en serie (Valencia, 1984, pág. 301).

IDENTIDAD CULTURAL

Siendo cada cultura única en su caracterización, sus individuos tienen conciencia de ser diferentes de otros pueblos. Esta percepción de diferencia se basa en las características profundas y originales de cada cultura, que determinan la identidad del grupo y en parte también del individuo (Amodio, 1993, pág. 46).

2.4. HIPÓTESIS O CONJETURAS

2.4.1. HIPÓTESIS GENERAL

El desarrollo musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno ha sido y es producto de los cambios y procesos histórico sociales de Puno y el País, que repercutieron en la organización del Conjunto (Directivos, guías y nuevos integrantes) y en especial a los nuevos aportes musicales compartidos por el director musical, así como la creación de nuevas identidades juveniles pudiendo distinguir diversos momentos y prácticas para el arte del Siku. Las misma que coadyuvan en el desarrollo Musical y sociocultural de la región, el País y una expresión de identidad para el mundo.

2.4.2. HIPÓTESIS ESPECIFICAS

El desarrollo musical del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno es producto del cambio generacional propiciada por su escuela de Sicuris.

El desarrollo social del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno se caracteriza por acontecimientos: sociales, y políticos.

El desarrollo cultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno se caracteriza por acontecimientos: festivos, religiosos, Artísticos y culturales.

El aporte musical y sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de Puno, fue muy grande, propicio la creación de la Pandilla Puneña, Fue el primer conjunto de Traje Mestizo en participar en la Festividad Virgen de la Candelaria, (hoy declarada patrimonio intangible de la humanidad por la UNESCO), Fundador de la Federación Departamental de Folklor de Puno, creo nuevas corrientes musicales tradicionales Sikureanas.

2.5. UNIDADES, EJES Y SUB EJES

| UNID. INVEST. | EJES DE INVESTIGACIÓN | SUB EJES DE INVESTIG. |
|---|----------------------------|---|
| 1. U : Desarrollo Musical y Sociocultural | 1.1. Origen del Siku | 1.1.1 Generalidades de la flauta de Pan 1.1.2 Origen del Siku 1.1.3 Etimología |
| | 1.2. Proceso de desarrollo | 1.2.1 Proceso evolutivo del Siku 1.2.2 Generalidades del Siku |
| | 1.3. Desarrollo Musical | 1.3.1 Aspectos del Siku 1.3.2 Tipos y formas 1.3.3 Técnicas de ejecución del Siku |

| | | |
|--|--|---|
| | 1.4. Desarrollo sociocultural | 1.4.1 Influencia social y la cultura 1.4.2 Filosofía de los directivos y sikuris |
| 2. U: Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera Puno | 2.1. Origen del Conjunto de Arte y folklore Sicuris Juventud Obrera | 2.1.1 Fundación y presente (1884-2018) 2.1.2 Ejecución Musical 2.1.3 Expresión Sociocultural del Siku |
| | 2.2. Proceso de desarrollo del Sicuris Juventud Obrera de Puno | 2.2.1 Presencia en la historia musical del Siku en Puno 2.2.2 Folklore de Puno y Sicuris Juventud Obrera |
| | 2.3. Tipos y formas | 2.3.1 Técnicas de la respiración en el Siku 2.3.2 Técnica del Soplo 2.3.3 Construcción básica del Siku |
| | 2.4. Aporte Musical y sociocultural al Siku y Sikuris Puno, Perú y el mundo. | 2.4.1. Aporte Musical en la ejecución del Siku en Puno 2.4.2. Contribución Sociocultural en la vida del Siku en Puno y el Perú 2.4.3. Trascendencia del Siku para el mundo (Identidad). |

CAPITULO III

DISEÑO METODOLOGÍCO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación del presente Proyecto de Investigación Cualitativa, según Spradley J.P. (1980), citado por Charaja C. F (2009), es **Etnográfica**, cuyo propósito es la descripción e interpretación directa de una persona o grupo social, a través de la observación directa.

3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

La descripción e interpretación de las creencias, experiencias, ideologías, actitudes y pensamientos, particularmente en los aspectos del desarrollo Musical y Sociocultural del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de Puno, de ahí que es una investigación

Cualitativa, de tipo Etnográfico, nivel Etnografía Temática; para lo cual se empleará la técnica de la observación participativa y entrevista directa mediante el trabajo de campo, planteado por Spradley J.P. (1980), citado por Charaja C. F (2009).

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

La población en esta investigación son las personas involucradas con el Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno. Las mismas que están constituidas por los Sikuris, directivos, director musical, socios fundadores y exdirectivos del emblemático Conjunto Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno.

3.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

El proceso de obtención de la información de los datos que van a servir para describir e interpretar las creencias, ideologías pensamientos, en el Proceso Evolutivo del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno, Como base temática será:

| TÉCNICAS | INSTRUMENTOS |
|---------------------------|---|
| Observación participativa | Ficha de observación (a todos los integrantes del conjunto) |
| Entrevista | Guías de entrevista (directivos, exdirectivos y director musical) |

| | |
|---------------------|---|
| Análisis documental | Guía de análisis documental (actas, hemerografía, bibliografía y weebgrafía) |
|---------------------|---|

3.5. ESTRATEGIA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Los pasos que se realizará para la recolección de la información, a través del estudio de campo, y sea ésta confiable y viable se realizarán mediante la aplicación de las Técnicas de la Observación Participativa, Entrevista directa y persona, y aplicación del Análisis Documental, se realizará de la forma siguiente las coordinaciones y acciones siguientes:

- A.** Presentación de solicitud a los directivos y Director del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno, a fin de obtener autorización para la realización del trabajo de investigación.
- B.** Una vez autorizado y coordinado con los directivos y director del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris “Juventud Obrera” de la ciudad de Puno, se procederá a ejecutar los instrumento de recolección de datos como es la Ficha de Observación participativa en las ejecuciones musicales en forma directa y personal, a todos los integrantes del Conjunto, en eventos festivos de la ciudad, regional y nacional.

C. Luego de la aplicación de la Técnica de la observación participativa se efectuará la entrevista a los directivos, exdirectivos y director musical de Conjunto, empleando una Guía de entrevista.

D. La aplicación del Análisis documental, se realizará visitando a la biblioteca del Conjunto Musical y Folklore, así como las bibliotecas y hemerotecas personales de los directivos, exdirectivos, director e integrantes de la misma.

El Plan de Tratamiento de la información como consecuencia de la aplicación de los instrumentos de recolección de la información, se procederá previa recolección de información, se procederá a ordenar, procesar, describir e interpretar la información obtenida.

CAPÍTULO IV

4.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.

El folklore andino, entendido como una variada expresión de música y danza tradicional propia de los pueblos andinos, en especial el Siku que es visto como un símbolo altamente representativo de la cultura andina, un instrumento autóctono milenario de gran trascendencia sociológica y de significación histórica.

Posee una particular estructura física y estética donde lo artesanal le agrega un valor, que lo hace particular estructura física y estética donde lo artesanal le agrega un valor, que lo hace particularmente atractivo a primera impresión es muy difícil de ser ejecutado, poseedor de un timbre particular. Estas características del instrumento fueron determinantes en el proceso de reivindicación de la cultura andina.

Históricamente el siku en la cultura andina se toca colectivamente en tropas, ordenado en parejas que se complementan. Esta particularidad construye una concepción altruista de la

idea del colectivismo la tropa simboliza la idiosincrasia andina, el carácter comunitario y colectivo de la sociedad andina que debía de ser recuperado frente a una sociedad que venía convirtiendo al individualismo.

Principalmente encontramos que el conjunto representa un espacio social de participación y realización social y personal, el cirulo que forma, por ejemplo, al tocar los Sikus significa para los integrantes la práctica de la igualdad, la casi nula jerarquización de los roles y funciones. El Sikuri entonces fue considerado consciente o inconscientemente como la expresión artística que contenía en ella resumidamente, los principales y más valiosos valores o principios culturales andinos.

Según Américo Valencia (1983), dice Sobre los Sikuris: Su carácter rebelde e insurgente (...) los sonos tañidos en las cañas sikurianas (...) llama a la insurrección, su música colectiva es capaz de interpretar los sentimientos de liberación de nuestros pueblos.

Por su parte Xavier Bellenguer (2007), intenta explicar porque la música genera colectividades extasiadas, congrega a sus participantes alrededor de los que parece ser un amor o una conexión exacerbada por el andino y nos dice:

La música de Sikuri es repetitiva (usan frases que se repiten sin cesar durante muchas horas) y de un timbre tan peculiar que suelen provocar una especie de trance espiritual que unida al efecto de la (sobre oxigenación) y la ingesta del Alcohol es percibida como música exquisita.

4.1.1. PERIODO DE INICIO DEL CONJUNTO DE ARTE Y FOLKLORE SICURIS JUVENTUD OBRERA.

El Conjunto de Sicuris “Juventud Obrera” nace en las últimas décadas del Siglo XIX por generación espontánea de trabajadores de los vapores de la Peruvian Corporation que laboraban básicamente entre los puertos de Puno y Guaqui y opcionalmente en los puertos menores de otras circunscripciones como Juli, Desaguadero, Moho y otros.

El siku como instrumento musical, tiene una antigüedad histórica no precisada, pero calculada en más o menos diez mil años. Américo Valencia Chacón, extraordinario investigador de la música puneña en varias publicaciones presenta los hallazgos que realizó en museos nacionales y extranjeros, donde existen restos arqueológicos de las culturas Nazca, Mochica, Wari donde se ve modelado en vasijas y otros instrumentos caseros, el siku. Son conjuntos de cañas de tamaño graduado que sin lugar a dudas son instrumentos musicales. De allí suponemos que esas culturas prehispánicas conocieron ya el siku y lo empleaban para reproducir música.

Policarpo Caballero, conocido como un investigador acucioso de nuestra música, ha encontrado también en museos de Buenos Aires, instrumentos caseros como vasijas o vasos de culturas precolombinas costeñas, ilustrados con sikus. A pesar de los muchos intentos realizados, no se ha encontrado un nexo histórico entre la zampoña o pan de la cultura griega, con estos restos precolombinos del Perú.

Es indudable que para la fabricación de los sikus se necesitaban las cañas, que no necesariamente crecen en el altiplano. Por eso debieron ser importados de lugares cálidos o

tropicales donde abunda este tipo de plantas. Y es de suponer que las primeras cañas, como instrumentos musicales rudimentarios, fueron fabricadas en lugares distantes de Puno, donde desarrollaron manifestaciones artísticas. En la costa peruana o en los valles del Alto Perú, se conoció y dominó antes que, en Puno, el siku. Durante el dominio español de América, y especialmente del Perú, por un largo periodo de trecientos años, no se tiene información alguna de la formación de conjuntos de sikuris o pusamorenos en nuestra región.

Es a partir de los últimos años del Siglo XIX que la tradición oral y los impresos de esa época empiezan a mencionar la presencia de grupos organizados de sikuris en la ciudad de Puno. Lo más probable es que los primeros grupos organizados que interpretaron el siku, fueron campesinos de la zona norte del lago, en las actuales provincias de Huancané y Moho, especialmente los distritos de Conima, Cojata, Moho.

Cuando el 1 de enero de 1871 se inicia la construcción del ferrocarril del sur, se apertura un panorama amplio para la población altiplánica, en todo orden de cosas, especialmente en la economía y la cultura. El ferrocarril representaba un contacto con el mundo, no solamente para la exportación de lana, fibra, cueros, minerales para la insaciable industria básicamente inglesa, sino también un canal de comunicación cultural, acrecentada con la instalación de barcos que surcaban el lago Titicaca y nos comunicaban con la república de Bolivia y a través de ella con Argentina y Europa.

Para el funcionamiento de estos medios de comunicación, se debió contratar obreros que realizaban las operaciones básicas de mantenimiento, carguío, limpieza y otras. Estos trabajadores provenían de las poblaciones instaladas a la vera de la línea ferroviaria, y en el caso de Puno del sector de Huerta Huaraya y los barrios marginales de la ciudad.

En esos tiempos, disponer de un trabajo estable, aunque mal remunerado, era algún tipo de seguridad social ante las sucesivas crisis económicas por la mala administración estatal, sometida a los caprichos y vaivenes del capital mundial.

Es en este contexto que se inicia el desarrollo del Conjunto de Sicuris Juventud Obrera, primero bajo el nombre de “Los Marineros” o “Vaporinos” en los años de 1884 integrado básicamente por los trabajadores del puerto lacustre, posteriormente les denominaron “Obreros Pampeños del puerto lacustre” y finalmente Sicuris Juventud Obrera, que pertenece al corazón de la cholada puneña de sangre rebekde por excelcia que lleva en su alma la música clásica del sicuris, con esa esperanza de un mejor amanecer para esta tierra querida por todos Puno.

Hasta finales de la década de los 70, el Conjunto de Sicuris Juventud Obrera solo centraba su desarrollo artístico en dos Festividades; La Festividad Virgen de la Candelaria y La de San Juan de Dios.

4.1.2. ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO INTERNO.

El conjunto de Sicuris Juventud Obrera en su etapa de inicios 1884 - 1900, no tuvo una organización claramente definida, fue más de un carácter espontáneo que con el transcurrir de los años se fue desarrollando hasta lograr, una organización tradicionalmente artística con los Guías como líderes artísticos, posteriormente en 1909 se adoptó los modelos de las organizaciones populares de corte ideológico como las de asociaciones populares o de sindicatos, donde ya se empezó a mencionar a un presidente, Secretario General como cabeza de cualquier organización.

En el año de 1912 Cuando el Escritor Arturo Pablo Peralta Miranda (Gamaliel Churata) asume la presidencia del Conjunto Juventud Obrera establece una reorganización creando un estatuto de corte populista, con claros principios ideológicos de izquierda y con grandes dosis de indigenismo es decir los dos modelos conjugándose nuevamente en una peculiar simbiosis. Se mantuvo las prácticas tradicionales del conjunto como el ayni, la identidad grupal, roles de los guías y de los integrantes antiguos (poder y prestigio).

En la identidad del conjunto que se desarrolló durante los años 60, creo reglas y normas, estas eran altamente coercitivas junto a las sanciones y al poder único de la asamblea. Ejemplos evidentes fueron las expulsiones a socios por faltas diversas, muy en particular fueron las expulsiones por compartir, visitar o integrar otro conjunto similar.

Sicuris Juventud Obrera Como fundador de la “Federación Folklórica departamental de Puno” creada en 1965 agrega a su organización el cargo de Delegado, que tiene la función de

representar al conjunto en las Asambleas y actividades, que se llevan en coordinación con todos los afiliados a la hoy denominada “Federación Regional de Folklor y Cultura”

En este proceso de desarrollo aún se práctica el challado, rito de pasaje andino que simboliza el “bautizo” a nuevos integrantes, a nuevos instrumentos y a trofeos obtenidos en los concursos. En estos últimos tiempos el grupo comparte obligatoriamente un conjunto de valores, la solidaridad, lealtad, amistad, honradez, honestidad, etc. También se comparte símbolos significantes: escudos, emblemas, logotipos, lemas, slogans, colores, etc. Esta nueva práctica de organización no ha significado el fin de estas prácticas que se mantienen con renovados discursos y sentimientos de pertenencia.

4.1.2.1 LAS JUNTAS DIRECTIVAS.

La junta directiva es la máxima instancia de representatividad del conjunto. El período de duración de cada junta directiva es generalmente de un año, por tradición estas son elegidas el Sábado de Cacharpari de la Festividad Virgen de la Candelaria mediante elecciones democráticas, las que pueden ser secretas o a mano alzada, las mismas que hacen su juramentación el seis de marzo en la víspera de la festividad San Juan de Dios.

La junta directiva tradicionalmente lo preside el secretario general, quien es el representante legal y quien personifica al conjunto, es a quien se dirige todo tipo de documentación y el responsable de los logros y fracasos del conjunto, responsable de planificar las actividades generales del grupo con la junta directiva. Sin embargo, sus poderes como

autoridad plena del conjunto no llegan a la vida artística específicamente en el desempeño de los ensayos y presentaciones, en estos los guías son autónomos y absolutas autoridades. Normalmente una invitación es vista primero por la junta directiva y «bajada» a las asambleas para aprobar o desaprobarse.

Esta junta sustenta en primer lugar el carácter social, cultural, político o económico de esta actividad y secundariamente los detalles de lugar, fecha, los recursos con que se cuentan para realizarla y las retribuciones que se van a recibir; finalmente, emite un juicio favorable o no y tiende a dirigir la aprobación o no de la invitación que la determinará la asamblea. Generalmente los contratos económicos son aceptados, porque han hecho y hacen que se revise y hasta replantee la forma de presentación artística tomando en cuenta una mayor variedad de repertorio.

Otro aspecto que corresponde a la junta directiva es planear las actividades a realizar por el conjunto anualmente, con la finalidad de obtener fondos para la compra de instrumentos y vestuarios que es lo básico para el conjunto. Otras preocupaciones son por ejemplo: la presentación en los concurso de Sicuris Virgen de Cancharani, Concurso Regional de Sicuris, la Festividad Virgen de la Candelaria y la celebración de aniversarios. Es decir, se encuentra a cargo de proponer y desarrollar el plan Anual de Actividades del Conjunto.

El proceso de asimilación, definición, caracterización y adecuación continua del conjunto fue muy largo. Por tradición oral, hemos rescatado algunos nombres de socios y directivos antiguos como: Arturo Peralta, Fernando Zapata, Augusto Rivas, Luis Mamani,

Marcial Cutipa, Lucas Flores, Nolberto Aza Pinto, Donato Hervás, Santiago Céspedes por presidente del conjunto por muchos años, Rosendo Aza, Santiago flores, Santos López, Alberto Flores.

También podemos mencionar bastante a familias que lamentablemente ya no nos acompañan, hablando de la familia Charca que viven por la calle Arequipa, encontramos también a la familia Llanos por la parte alta de la laykakota, por encima de lo que hoy es el puente peatonal así tenemos por ejemplo a uno que le llamamos Chaqchaunku quien era de la familia Chambilla, Valentín Yanarico, Sebastián Flores, Juan Flores, Gregorio Mayta, Simón Céspedes, Yolanda Céspedes, Rosendo Aza... (Entrevista 2 Alberto Flores)

En la década de los 90 se vivió una crisis dentro de la organización del Conjunto, la poca funcionalidad y actividad orgánica hizo que nadie de sus integrantes se sienta atraído o interesado en la dirigencia del conjunto a lo mucho surgían liderazgos basados en entusiasmo, disponibilidad de tiempo y apreciación de la belleza del sonido emitido por los Sikus. Fueron Años en los que el conjunto no participo en la octava de la festividad virgen de la candelaria, la presidencia muchas veces fue asumida por personas ajenas al conjunto que desconocían sus modelos dirigenciales y a los que poco o nada les importaba el desarrollo de sus actividades.

En el año 2009, a propuesta de jóvenes integrantes se propone una nueva forma de organización con mayor aspiración en lo artístico, partiendo del cambio y aprobación de nuevos estatutos, sumando el cargo de Director Musical y el de Coordinador quien cumple la función de mediador constante entre la junta directiva y la dirección Artística logrando resultados satisfactorios.

4.1.2.2. LAS PRESENTACIONES ARTÍSTICAS.

Que el conjunto programe una presentación artística depende de la decisión colectiva de sus integrantes, La organización que solicita la participación del conjunto lo realiza directamente vía la presentación de un oficio de invitación, donde se narra las características del evento al que se invita. La decisión de participación raras veces son denegadas si se solicita un apoyo para una causa positiva como, festivales para recaudar fondos para apoyar a las poblaciones que sufren heladas, campañas navideñas y principalmente las actividades de la Virgen de la Candelaria.

Desde sus años aurales Juventud Obrera participo en la procesión de la imagen de la Santísima Virgen de la Candelaria, disputando el honor de ir lo más cerca posible a la imagen. Al margen de las anécdotas de hace muchos años, ahora nos ubicamos en la procesión según el orden en que salimos del Concurso regional de conjuntos con trajes de luces. Igualmente somos asiduos concurrentes a las vísperas de San Juan de Dios en la frentera del antiguo nosocomio puneño, donde se venera la imagen del santo patrón de los hospitales y enfermos. Desde la fundación de la Federación Regional de Folklore y Cultura, participamos en todos los eventos convocados. Así hemos asistido a todos los concursos efectuados en la plataforma de Cancharani el día 15 de agosto de cada año, con motivo de la celebración de la fiesta de la Virgen de Cancharani.

Generalmente siempre tocábamos para la Fiesta de la Virgen, fiesta de Puno para el 4 de noviembre, para el 24 de junio, invitaciones de los alferados, y cuando caían Obreros teníamos que ir al cementerio a visitarlos... (Entrevista 1 Claudio Huallpa).

En una nota del año 1937 se describe una de las actividades del Conjunto de Sicuris Juventud Obrera, con motivo de las celebraciones de la octava de la Virgen de la Candelaria de ese año. Acabada la misa, los simpatizantes e integrantes del conjunto pasaron a la casa N° 5 del jirón Lima, luego conjuntamente a los invitados, se trasladaron a la quinta Huáscar ubicado en el balneario de Huajje, a las afueras de la ciudad, donde se reunieron cerca de cinco mil personas. Según informo un cronista de la época.

4.1.2.3. LA ASAMBLEA.

La asamblea es la instancia máxima u órgano supremo de decisión y coordinación del conjunto. Como toda organización se basa en el centralismo democrático, se desarrolla casi una pleitesía a las asambleas como órganos finales, a los cuales llegan como agenda sobre todo los problemas suscitados en los diversos momentos de acción del conjunto. En la asamblea toca inclusive temas relacionados con el área o desempeño artístico, dejando poca acción decisiva a los guías y pueden inclusive destituirlos, así como a la junta directiva. Por los años 70 el poder de la asamblea llegaba a intervenir en todo tipo de problemas que se creía de competencia del conjunto: proyectos, planes, presentaciones, derechos, disciplinas, sanciones, etc.

Las decisiones del grupo se toman en las asambleas que generalmente se llevan a cabo después de los ensayos en el arco Deustua, por lo regular, cada fin de semana. Para la participación en esta es obligatoria la pertenencia al conjunto.

4.1.3. DIVISIONES DEL CONJUNTO DE SICURIS

JUVENTUD OBRERA

Los procesos inevitables de todo grupo social son las discrepancias que pueden llevar a la división y conflictos de todo tipo, Estos eventos no fueron ajenos al conjunto de Sicuris Juventud Obrera, una de las primeras divisiones fue la de los Panachos gremio de panaderos que por discrepancias en horarios de ensayos y entre otros decidieron formar el Conjunto de Sicuris Panificadores (Conjunto de Sicuris Panificadores ya desaparecido).

En los años que se logra fundar la COR Puno algunos de los trabajadores de esta institución fueron integrantes que lograron dar un nuevo impulso en el conjunto Obrero, por entonces los Saj Machos que decía mi mama a los panificadores, ya se habían separado y estaban por desaparecer. Recuerdo también a un profesor primario que dio otro realce al conjunto Obrero, tenía una metódica muy buena para enseñar especialmente el ritmo, el caminar tocando que en ese entonces era un paso muy especial... (Entrevista 4 Víctor Gonzales).

En 1967 el conjunto sufre la más grande división dando lugar a otra Juventud Obrera, liderados por jóvenes integrantes de aquel entonces que simpatizaron con las ideas izquierdistas del Padre Salomón Bolo Hidalgo, desligándose así de los viejos obreros, entre ellos podemos mencionar a; Sabu Morales, Claudio Huallpa, Habran Velasquez, Hermilio Mamani y Tulio Mamani, el cual años después desaparece a raíz de las redadas y arrestos policiales que hizo la PIF, lo que motivo que la totalidad de sus integrantes migren a otras regiones e incluso a otros países.

Una de las divisiones más fuertes se produjo entre el año 1967 y 1968, fue una de las grandes caídas cuando lo componían Sabú Morales, Claudio Huallpa, Habrán Velázquez, Emilio

Mamani una tremenda caída de la Juventud Obrera, felizmente en ese entonces se tuvo el apoyo en calidad de refuerzo a los hermanos Onofre, para así poder mantener al conjunto... (Entrevista 2 Alberto Flores).

En 1972 Juventud Obrera sufre una nueva división y se forma el Conjunto de Zampoñistas del Altiplano liderado por Alberto Choque. Entre Otras divisiones podemos mencionar a; Sicuris Juventud Porteño; Zampoñas los Íntimos del Barrio las cruces (1979); Sicuris del Barrio Santa Rosa; Zampoñistas Arco Blanco (1991) y por ultimo Zampoñistas Juventud Indoamerica.



Figura 7: Conjunto del Zampoñas los Íntimos del barrio las cruces División del Conjunto de Sicuris Juventud Obrera en el año 1979. Fuente: Archivo del Autor.

Por otro lado, de acuerdo al relato de Don Rosendo Aza, reconocido escritor, tipógrafo y editor del periódico “La voz Grafica de Puno” manifestó:

“En el seno del conjunto Sicuris Juventud Obrera, se produce la primera división, cuando los vendedores de carne del mercado organiza otro conjunto de sicuris a quien denominan sicuris de mañazo, ya que antiguamente los del barrio mañazo, tenían un conjunto de “Danzantes” que tenía semejanza a la danza de las tijeras”.

4.1.4. VESTUARIOS, VESTIMENTAS Y VESTIDOS.

4.1.4.1. TRAJE POPULAR

La vestimenta de los músicos ha ido cambiando a través del tiempo. Inicialmente, en los años aurorales, era la ropa cotidiana. Los trabajadores del muelle, dejaban su ropa jornalera, se vestían con lo mejor que tenían y atravesaban la pampa tocando sus sikus. Para sus primeras presentaciones en la procesión de la Virgen de la Candelaria, trataban de uniformarse procurando usar pantalones, camisas, zapatos y sombreros del mismo color.

Después le agregaron como signo de distinción, una pluma de colores al sombrero. Cuando se formaron otros conjuntos y surgió de alguna manera una forma de competencia, cada quien trató de distinguirse en la vestimenta. Se adoptaron unos pantalones cortos, en forma de bombachas, de seda y colores brillantes, junto a unas chaquetas también abombadas y multicolores.

4.1.4.2. COMO PRIMER CONJUNTO MESTIZO, VISTIÓ EL MAL LLAMADO “TRAJE DE LUCES”.

Juventud Obrera vistió el mal llamado traje de luces, vestuario de usanza española; trajes bordados por un artífice llamado Pedro Tristan, mercachifle, bordador y experto ejecutante del Siku. Como modelo de toda esta artesanía fue traída por vía lacustre, de la Hermana República de Bolivia.

El vestuario de corte español se conoció por primera vez en las arterias de la ciudad de puno el 2 de Febrero del año de 1900, mostrado muy orgullosamente por este conjunto de Sicuris en devoción a la Santísima Virgen de la Candelaria. El cholo puneño o mestizo, por primera vez vistió el traje español grotesco y se sintió español mofándose de este, al compás de la música del huayño serrano puneño expresión del alma chola aymara.

Grupo de treinta y seis integrantes tres tropas vestían con sombreros de copa baja y plana, con botón de oro o broche con tres grandes plumas de color, pantalón bombacho corto hasta las rodillas, de color rojo verde y azul confeccionando de fina tela brillante; una pequeña capa con solapas bordadas con franjas de plata y oro y botones del mismo metal; pechera blanca de genero fino; guantes de color blanco; hermosas zapatillas de charol con hebillas de oro y medias blancas largas que llegaban más arriba de la rodillas.



Figura 8: Sicuris Juventud Obrera 1915-1920 en la fiesta de San Pedro y San Pablo en el centro poblado de Ichu.

En los últimos cincuenta años, el traje español paso de moda y se han confeccionado de otra manera: sombrero de copa alta bordado con tela de color, zarcillos en los flecos del sombrero; chaqueta bordada al estilo moreno con copas en los hombros como torres, ricamente adornados; camisa blanca o celeste; pañolón grande para cubrir el cuello; pantalón bombacho que llega al tobillo, de color blanco o celeste; zapatillas blancas etc.



Figura 9: Sicuris Juventud Obrera Festividad Virgen de la candelaria 1979. Fuente: Archivo Rosendo Aza.

4.1.4.3. TRAJE OBRERO ELEGANTE Y CONCURSO DE SICURIS.

El conjunto por necesidad de uniformarse para participar en los concursos de Sicuris realizados desde 1972, tuvieron que adaptar una vestimenta acorde a estos eventos, no podían vestir traje mestizo (mal llamado de luces) por ser un traje de uso exclusivo para la festividad Virgen de Candelaria. Este traje comprende de una almilla o camisa blanca, Ilijlla cruzada pantalón de bayeta color negro, Chumpi o faja multicolor, ojotas, chullo multicolor y opcionalmente medias de lana.



Figura 10: Sicuris Juventud Obrera Concurso regional de Sicuris 1977 Fuente: Archivo del Autor

En estas últimas décadas el tradicional chaleco rojinegro de su uniforme de gala ya es tradicional en la ciudad lacustre, elaborada de bayetilla y de diseños propios profundamente tradicional, va acompañado por sombreros de paño, una faja Multicolor (Chumpi), Zapatos, pantalón y camisa negra. Este vestuario es usado por lo general en los concursos de sikuris, actuaciones en teatros, pasacalles, ceremonias y Procesiones.



Figura 11: Sicuris Juventud Obrera Concurso Regional de Sicuris 2015

4.1.5. MÚSICA

La música dentro del conjunto también fue todo un desarrollo, cuando los primeros integrantes trabajadores de los vapores de la Peruvian Corporation cumpliendo sus jornadas nocturnas en los viajes de Puno a Huaqui y viceversa adquirieron los instrumentos del puerto de Huaqui y al retornar a nuestra ciudad lo hacían en grupos, atravesando la pampa que separaba el puerto de la población misma que apenas bordeaba la actual calle Tacna. Inicialmente cubrían el largo tramo conversando, intercambiando opiniones o riendo de sus anécdotas y aventuras. Pero cuando vieron y descubrieron la belleza del sonido de las cañas, las adoptaron y hacían el

recorrido tocando, ensayando, corrigiendo, hasta que tuvieron conciencia de que eran ya un conjunto. Entonces adquirieron los instrumentos de percusión, le agregaron alguno más y cubrían su caminata de la pampa tocando los sikus.

Para el repertorio cada uno se encargaba de buscar huaynos que resalten, por ejemplo recuerdo ese huayno desde Ayacucho, que a veces lo tocábamos y cantábamos, la mayor parte de temas que teníamos eran altos no bajos, porque con bajos se entierra, por eso generalmente el Obrero enterraba... (Entrevista 1 Claudio Huallpa).

La principal y tradicional música que interpreta el conjunto son Sicuris y pertenecen al género del huayno altiplánico. También son propios de esta modalidad otros géneros musicales tradicionales, los que son ejecutados en circunstancias específicas: la marcha, el jocho y la diana. Pero en lo general se interpreta el huayno Sicuri, y es justamente la forma de ejecutarlos, los cambios entre estrofas, inicios, fugas, ritmo, etc.

1) El huayño-sicuri.- De manera clásica se compone de tres partes: una primera que marca la tonalidad y presenta la canción (contiene tradicionalmente la mayor parte o el cuerpo de la canción); esta termina con un repique o barajeo, la cual lleva a la repetición de la misma. Llegado nuevamente al barajeo, se ingresa a la segunda parte o el complemento casi total de la canción. Esta también se repite dos veces separadas por el repique, no existe repique para ingresar a la tercera, tampoco para la repetición de esta tercera parte que es prácticamente la cola de la canción ya definida en las dos primeras partes. Se hace el repique terminando por segunda vez la tercera parte y para poder repetir toda la canción. Esta secuencia se puede repetir libremente, Veamos también otros géneros musicales muy usuales interpretados por el Conjunto:

2) La marcha.- Tiene las mismas características que las marchas militares o convencionales, las cuales, ejecutadas por la tropa de Sicuris Juventud Obrera, adquieren un sentido ritual y de reverencia. Se interpreta básicamente para desplazarse por las calles acompañando la procesión de la Mamita Virgen de la Candelaria.

3) El jocho o ayma.- Es aún más antigua y ritual que la marcha. Se trata de una melodía corta y pausada, muy ceremoniosa. Se interpreta en las procesiones de despedida fúnebre.

4) La diana.- Se trata de una melodía rápida y fuerte (más rápido que una fuga). Es interpretada en agradecimiento u homenaje (cumpleaños, challada, atención de comida, de bebidas, ofrecimientos, etc.).

5) El registro.- Esta es como un preludio de melodía corta que antecede al huayño y se inicia al mando de los guías. Comienza con timbre fuerte y, a medida que avanza su ejecución, se hace más estruendosa. En general es de entonación fuerte, acelerada y más fuerte para el final. En la actualidad el conjunto interpreta una serie de géneros también populares como: pasacalles, kullahuas, taquiraris, caporales, morenadas e inclusive marineras y cumbias.

4.1.5.1. ORGANIZACIÓN MUSICAL

LOS ENSAYOS

El ensayo es la actividad más importante en el desarrollo y organización del Conjunto Juventud Obrera. Hasta los Años de 1950, solo se ensayaba por lo menos faltando un mes para la fiesta de la mamita Candelaria, previa costumbre de ofrendar a la pachamama con Kintus a

cargo los más viejos, Quienes cumple con esta obligación; En aquellos tiempos la población y la clase obrera aguardaba con mucha cariño la llegada del mes de febrero, para poder rendir pleitesía y homenaje a la Mamita Candelaria patrona de la Cholada, hasta Aquel entonces las participaciones del conjunto se resumían a dos festividades patronales, de la Mamita Candelaria y La de San Juan de Dios.

Con la creación de la Federación departamental de Folklore de Puno, se empezó a desarrollar concursos de sicuris, que motivo a los Obreros reunirse y ensayar con un poco más de frecuencia. En la actualidad los ensayos normalmente se realiza una vez por semana, generalmente los fines de semana desarrollados en el histórico Arco Deustua de la ciudad de Puno (Monumento honrado a los héroes de Ayacucho). En estas horas se trabaja el repertorio del grupo, la cual se encuentra programada y definida por la junta directiva, director musical, y guías responsables, quienes son además los que tienen a su cargo plenamente el desarrollo del ensayo. Teniendo siempre en cuenta que para mantener la calidad del conjunto es necesario mejorar las técnicas de ejecución e interpretación del Instrumentó, siendo más rigurosos con los nuevos integrantes a fin de lograr un buen nivel.

Los ensayos siempre iniciaron con el llamado del bombo, poco a poco los integrantes se iban sumando para poder constituir un gran círculo formado por todos los integrantes e intercalados entre Arca e ira. El círculo es realmente importante por simbolizar principalmente la homogeneidad, el colectivismo y la igualdad.

Como a todos los niños del barrio, cuando el bombo sonaba tres a cuatro veces, pienso que todos los de mi generación en ese momento nos sentíamos como en una cárcel porque queríamos saber si el sonido del bombo era el llamando al ensayo del Obrero efectivamente, en muchas oportunidades no podíamos salir, y si alguna posibilidad había ya estábamos agarrando el bombo, así fueron mis primeros momentos de contacto con la Juventud Obrera, mediante la vibración del bombo que se trasportaban por mi cuerpo, ese fue un sentimiento que ahora que tengo 71 años no lo olvido más al contrario siempre está presente, así aprendí y comprendí que ese sonar del bombo es una cosa mística que aún no se puede aclarar... (Entrevista 4 Víctor Gonzales).

La formación en círculo es también muy importante para el aprendizaje de los temas musicales, ya que esta es por inducción repetitiva (los guías tocan el tema y los demás los siguen, y se repite indistintamente); todos los nuevos integrantes son adiestrados en las “escuelas” o “talleres” que tienen un período de duración promedio de tres meses a un ritmo de tres ensayos por semana. Cuando el egresado de la escuela pasa a formar parte del conjunto, aprende en los ensayos el repertorio clásico del conjunto, principalmente mediante la instrucción del director musical y los guías de manera personalizada, afianzando su aprendizaje mediante la repetición constante en los ensayos y presentaciones.

En los Años 70 los ensayos solían terminar con una asamblea, que contaba con una recargada agenda de temas y problemas del conjunto y sus diversas actividades. Hacia los actuales años se suele terminar con reuniones o informes de los directivos.

LOS GUÍAS

Los guías hacen una labor Técnico – Musical al ser responsables del rendimiento musical, de la conformación instrumental, elección, ejecución de repertorio y demás aspectos técnicos. Los guías son siempre dos a cuatro por el carácter dual en la ejecución del Siku (un

guía ira y un guía arca, por pareja). En un ensayo y presentación artística, se convierten en las únicas autoridades del conjunto. Este papel supremo de los guías y todos los aspectos que les competen, son parte de la tradición del conjunto.

Los conductores del conjunto Obrero son nombrados anualmente en la despedida de la fiesta patronal su mando dura un año los dos guías son los verdaderos conocedores de la música Sicuriana, también son responsables de los ensayos incluido los gastos que demandé para la presentación del conjunto, que comienza desde los ensayos hasta el final de la fiesta. También se hacen responsables de la adquisición o mandar a confeccionar las cañas del siku la afinación o corte acordado en asamblea, la mayoría de corte 30 (Mibm) y otras corte (32 Rem) recurriendo a los maestros Luriris (artesano confeccionista de los sikus) estos instrumentos se expende por tropas, de una docena de pares, Si el conjunto sobrepasa de 50 ejecutantes habrá que adquirir por lo menos unas 7 tropas que está integrado por bastos, maltas y Chilis. en una reunión de guías el principal y los adjuntos que viene a ser 6 y los directivos simbólicos para acompañar la procesión el 2 de febrero y la octava son nuevamente renovados en su totalidad para ofrendar su música Sicuriana en la fiesta patronal de la mamita Candelaria patrona de la ciudad de puno.

Los señores guías contratan la ropa mestiza, esos hermosos trajes como si fueran de los toreros la chaqueta ricamente bordado con Hilos de plata y oro adornada de perlas y diamantes artificiales y el sombrero con hermosos bordes y su plumaje y un pantalón o buzo la ropa que luce consistentemente en figuras los gastos son a cargo de los familiares compadres amigos y vecinos de La Barriada cuanto mayor número de figuras es la mejor presentación del conjunto

de sikuris De igual forma los gastos de la alimentación y licores corresponde a los señores guías algunas veces con la colaboración de las amistades y vecinos notables del barrio con las llamadas “apjatas” o donaciones. Termina con la misa de despedida. (Rosendo Aza 2001).

Mi padre Juan Flores como guía tenía su Yunta quien era Don Mansilla, algo muy peculiar de ese entonces era que siempre para cualquier evento él tenía que buscarlo, animarlo y convencerle para que siempre pueda venir porque se entendía también con él... (Entrevista 1 Simón A. Flores).

En esta última década los guías del conjunto son elegidos cada tres años en su último año de guiatura buscan su sucesor y los proponen en asamblea para su elección y/o aprobación. Prima para su elección, su participación efectiva en el conjunto, su personalidad (carácter y valores), nivel como instrumentista. Estos no tienen otro rol que el del trabajo técnico y musical, aunque el cargo les permite participaciones más efectivas en otros aspectos y decisiones del conjunto.

Los guías utilizan generalmente una simple técnica. Escogen el tema previamente y lo tocan entre todos los guías, mientras los demás integrantes tratan de aprender el tema, tal vez después de varias repeticiones identificarán a los que todavía no han aprendido el tema. Es una forma básicamente autodidacta de aprender la música muy usual en los andes: “aprender mirando y haciendo” y que tiene mucho que ver con la fuerza de la tradición oral, puesto que si bien esta “manera de enseñar el sikuri” nace como una “conservación racional de la costumbre”, que se practica de forma natural dentro del Conjunto, es necesario mencionar a dos grandes Guías y su grupo selecto de componentes que dieron muchas glorias al conjunto de sus Amores Sicuris Juventud Obrera:

Los hermanos Juan y Sebastián pertenecen a la tercera generación de Obreros vigorosos ejecutantes de las cañas finas extraídos de los valles cálidos de la meseta andina. Allí los nuevos sikuris que dieron su juventud y su madurez, nacida en las tertulias musicales: Juan y Sebastián flores Ramos, hijos de Lucas Flores acompañados por toda una tropa de expertos ejecutantes del siku como: Rosendo Charca, Fortunato Yupanqui, Alejandro Checalla, Santos y Abraham Velázquez, Daniel Choque Tito, Sabu Morales, Adolfo Escarcena, Félix Alcos, Efraín Llanos, José Luis Mamani Mamani y sus dos hijos Emilio y Alejandro Mamani Colque, Enrique Noa, Simón Valdivia Sandoval, Antolín López e hijos Pedro mansilla.

Todo este grupo enarboló el momento más grandioso de juventud Obrera de grandiosa presentaciones el 9 de febrero de 1965 en el monumental estadio Enrique Torres belón, campeonando con el traje de luces de romanos posteriormente concurrió a la festividad del inti raymi a la ciudad del cusco en donde obtuvo el primer premio. En los años posteriores ocupó en su serie de sikuris los primeros puestos entre ellos en el año de 1982. (Rosendo Aza 2001).



Figura 12: Candelaria 1979 se aprecia a los Hermanos Juan (vestido de traje mestizó) y a su diestra su hermano Sebastian quien no participo ese año, por ser delegado ante la federación de Folklore. Fuente: Archivo Alfredo Flores.

Todos los integrantes sin excepción escogen, qué hilera del siku tocar (arca o ira), la misma en la que permanecerán a lo largo de su estadía dentro del conjunto. Los guías tienen el encargo de “orquestrar” el grupo de acuerdo al conocimiento musical que tenga, o a su propia búsqueda; en este caso, son los únicos responsables de decidir qué instrumento (cortes o tamaños) tocará un integrante y con quién emparejará. Los guías son realmente importantes en este sentido y más aún en los concursos de Sicuris o en los cacharparis, donde sus decisiones

generan mucha expectativa, toda vez que serán muy decisivas para autocalificar el desempeño del Conjunto.

En esta última década se ha afianzado la presencia y rol del director musical, Además la fuerza de la presencia de los guías se mantiene en la medida en que la práctica del siku dual requiere a dos o más responsables en la guiatura artística debido a que el ira requiere de la respuesta del arca para iniciar la música, y todos los integrantes esperan escuchar las primeras notas musicales para seguirlos.

LA INSTRUMENTACIÓN

El instrumento clásico del conjunto es llamado tabla siku, y es el que usa el Conjunto de Sicuris Juventud Obrera hasta la actualidad conservando sus características de originalidad. Consta de seis y siete tubos respectivamente (ira y arca). La afinación de este instrumento actualmente es de Mib o en su relativo Re# también conocido como “corte 30” por su funcionalidad, tanto en los grupos de Lima como en el Altiplano. Las notas musicales que poseen estas zampoñas son: Ira (del tubo mayor a menor): Mib, Fa#, Sib, Do#, Fa y Sol#. Arca (de mayor a menor): Do#, Fa, Sol#, Si, Mib, Fa# y Sib. Esta tesitura es válida exactamente para los tres tamaños de sikus fundamentales que usa la tropa (chili, malta, Bastos y en estos últimos tiempos se vienen utilizando los toyo). La malta viene a ser el Siku cantor o principal, base de la orquestación. Esta posee resonadores o carga afinados a su octava aguda y atada en su parte posterior.

1) La malta.- La malta es el Siku principal, la primera voz, la que sustenta a toda la tropa de instrumentista del conjunto, es por lo mismo la más numerosa y el instrumento con el que tradicionalmente dirigen los guías al conjunto.

2) Chili o sulí.- Este Siku, es tradicionalmente el instrumento más pequeño y representa la voz aguda dentro de la tropa de Instrumentistas del Conjunto. Su afinación se encuentra exactamente a una octava aguda de la malta, por lo que resulta totalmente idéntico al resonador de la malta. Dentro de la tropa de instrumentistas del conjunto existe mínimo dos parejas de chilis estos varían de número de acuerdo a la cantidad de instrumentistas que se puede incrementar en especial para la festividad virgen de la candelaria o al criterio del director musical o guías que son encargados artísticos y musicales del Conjunto. Este corte tiene la misma disposición de notas y número de cañas que la malta, y también lleva en algunos casos resonadores. Estas también son tablasikus

3) Basto.- Es el Siku más grande de la tropa (voz grave). También tiene la misma disposición, tesitura y número de cañas que la malta, y se afina a su octava más grave. Sus resonadores se hallan afinados a una octava aguda, por lo que son idénticas a una malta. El número de ejecutantes de este «corte» generalmente es un poco mayor que los Chilis, pero menor que las maltas. Tiene también la forma de tabla siku, salvo excepciones.

4) Toyos.- Este siku se introdujo al conjunto el año 2002 y utilizado solo en concursos, También tiene la misma disposición, tesitura y número de cañas que el basto, y se afina a su octava más grave. No lleva resonadores, El número de ejecutantes de este siku generalmente son de tres parejas. Tiene la forma de chakaSiku.

Estos son los tipos y tamaños de sikus que tradicionalmente usa la tropa de instrumentistas del conjunto de Sicuris Juventud Obrera. A estos sikus se incorporaron otros tipos de Sikus con el fin de lograr mejores armonizaciones en su música.

5) Segunda.- Al parecer este es el primer Siku intermedio, se incrementa una caña más grave a la malta normal, ejecuta tan igual a los otros cortes, pero suena a una tercera baja de las notas tocadas por las demás sikus. La disposición de las notas de un bajo es bastante simple en la práctica: con respecto a la malta, avanza una nota hacia la derecha sin mayores alteraciones.

6) Contra o quinta.- Este instrumento es intermedio entre el bajo malta y la sanja («contra malta») y entre el chili y la malta («contra chili»). La disposición de notas de este «corte» se encuentra a una quinta baja de la malta. Su uso es todavía mínimo dentro del conjunto.

7) Instrumentos de percusión.- Los únicos instrumentos que acompañan a la tropa de Sikus son de percusión, estos lógicamente caracterizan el tiempo y ritmo de la melodía. Inicialmente solo el bombo, posteriormente se agregó la tarola, el platillo y actualmente los timbales.

4.1.5.2. ESCUELA DE SICURIS JUVENTUD OBRERA Y NUEVAS PROYECCIONES DEL ESTILO MUSICAL

Hacia finales del Año 2009, con la creación de la Escuela del Sicuris Juventud Obrera se hace posible una reformulación musical que tiene como objetivo principal brindar enseñanza a niños y jóvenes en la interpretación y ejecución de Sicuris garantizando así su continua difusión y revalorización, todo este proceso en su primer año permitió la conjugación de estilos

tradicionales del conjunto y la idea de un estilo nuevo de características muy particulares, tomando en cuenta las experiencias musicales que el conjunto desarrollo en las décadas de los 60 hasta los 80 (época de apogeo) llegando a interpretar un variado y rico repertorio como; el Himno Nacional, Paso Doble, taquirari, carnavales, cumbias, entre otros. A partir de estas experiencias se decide continuar con aquel trabajo que en las últimas décadas hasta antes del año 2009 quedaron en el olvido, y nuevamente novedosas para estos tiempos. Es necesario recordar que en esa época la idea de variar el repertorio también fue replicada por conjuntos hermanos como, Motorizada de Ilave, 29 de Setiembre de Ilave, Los Choclos de Juli, y varios años después Melodías de Ilave.

Basado en todas estas experiencias heredadas por antiguas generaciones, se decide reinterpretar las melodías más populares del conjunto incluyendo polifonías y arreglos musicales novedosos, como punto de partida para un reencuentro musical de lo heredado por los Obreros de antaño y estas nuevas generaciones que se encontraban en proceso de formación musical, todo este primer proceso se plasmó en la primera producción audio visual titulada “Al pie del camino” publicada el enero del 2011 que consta de diez pistas musicales.



Figura 13: Portada de la Producción Audio Visual “Al pie del Camino” 2011.

En el proceso de todo este desarrollo es que se hace más fuerte el compromiso de fomentar la creatividad, compromiso, y sentido de pertenencia para así elevar toda interpretación hacia la calidad, haciéndola más agradable, digerible, variada y accesible para lograr captar la atención principalmente de la niñez y juventud, sin renunciar a principios fundamentales, ni alterar la esencia del Sicuri en su dualidad, colectividad, masividad y desplazamiento coreográfico.

Manejo de voces.- En este punto lo importante no es incluir voces en el trabajo de un tema sino el matiz que se pueda desarrollar, es decir, en qué momentos debería entrar una voz diferente; este es un concepto netamente subjetivo auditivo en función de contrastar las voces, para lograr una peculiaridad sonora, propia del conjunto y haciéndolas más agradables.

Contrapunto.- Para los nuevos integrantes del conjunto, se percibió como una idea innovadora, pero recordemos que en las décadas de los 60 a los 80 dentro del conjunto Juventud Obrera se lograron observar los primeros diseños de contrapunto aunque no bien definidos.

En el presente del Conjunto Juventud Obrera lo que se trata es de crear la melodía paralela o alterna que contraste lo mejor posible, realzando la sonoridad del tema a interpretar. Por ejemplo, si el tema es alegre, la otra melodía en contrapunto que se propone, a pesar que sólo se incluya en partes, debe de realzar el sentimiento de alegría que propone el tema.

Innovación coreográfica.- Los concursos de Sicuris como el de Virgen de Cancharani, Concurso regional de Sicuris y la festividad Virgen de la candelaria, hicieron necesario que el conjunto tenga que adaptar y cambiar su coreografía natural de círculos, a nuevas figuras como la chakana, aspa de molino, estrellas, mariposas, caracoles desplazamientos en bloques, etc. Todos estos cambios surgieron a necesidad de adaptar las actuaciones musicales y dancísticas a estos nuevos y diversos escenarios con el fin de lograr el mayor deleite del público y en especial captar la atención de los jurados para poder obtener buenas puntuaciones, esta práctica hizo que el conjunto tenga variadas formas coreografías diferentes unas de otras y adaptables en diversos escenarios, enmarcadas siempre en la concepción de músicos danzantes y de los ejecutantes de la danza.

Variedad en ritmos musicales.- Para mantener el interés de sus integrantes y su calidad en su ejecución por ende el prestigio del conjunto, fue necesario variar los ritmos musicales adecuándolos a la ejecución del siku, los ritmos fueron muy diversos, considerando los aspectos históricos y la originalidad de cada ritmo, se adaptaron ritmos como; Kullawada, Llamerada, Diablada, Morenda, Carnavales, Danzas Mestizas, Huaynos Huacainos, huaynos al ritmo lakita (Ritmo Zona Norte de Chile), Etc.

Ya con la utilización de sikus cromáticos se incluyeron otro tipo de repertorio clásico Puneños como Marinera, Himno a Puno, Tierra Kollavina entre otros. Estas nuevas propuestas Sikurianas tuvieron gran aceptación en la Población Puneña a pesar de la contraposición de sectores más conservadores del Siku.

Sikus cromáticos.- Estos Sikus son utilizados a inicios del año 2010, estos sikus fueron propuestos y adecuados por los músicos Bolivianos Ernesto Cavur y Fernando Jiménez (Zampoña de oro de bolivia). Con la idea de innovar, ampliar repertorio y aplicar nuevas formas y técnicas de ejecución de este instrumento, el conjunto decide mandar a construir estos nuevos tipos de Sikus en la ciudad de la Paz Bolivia, estos sikus mantienen las dos hileras de arca y de ira en escala diatónica, a la que se suma una tercera hilera que tiene los semitonos que se sobrepone a las dos hileras tradicionales, además de tener algunas cañas adicionales para los extremos.

Estos nuevos instrumentos exigieron más horas de ensayo, de adecuación, que permitan mantener el carácter de dualidad y complementariedad del Sikuri, para ello se creó y desarrollo el “Trenzado Tonal”, en este trenzado los dos músicos deberán tener el instrumento completo (las tres Hileras), siguiendo una línea melódica previamente ensayado, el trenzado ya no es exclusivo de arka o de ira, si no que cada instrumentista tocara la caña que le corresponda de acuerdo a la melodía a interpretar. Con la incursión de estos nuevos instrumentos se posibilito la práctica de todo tipo de música desde las Clásicas hasta las que se encuentran de moda, respetando el carácter colectivo de la tropa de instrumentistas del conjunto, Al año siguiente en el concurso regional de Sikuris 2011 se presentó esta propuesta interpretando el Himno a Puno y logrando el campeonato general de ese año, también se logró Grabar la Obra Tierra Kollavina del autor Castor Vera Solano (Herederos 2013), creando la propuesta de Sikusinfónico.



Figura 14: Portada de la producción Audio Visual “Herederos” 2013.

Estilo musical tradicional, y composiciones inéditas.- El estilo Tradicional del Huayno sicuri del conjunto se característico por tener el compás ligeramente más cadencioso, al pulso actual, estos se observaron en los registros fonográficos hechos por un estadounidense en la década de los 60.

La producción y creatividad de los nuevos integrantes también se manifestaron en temas musicales originales e inéditos; es así que todos estos cambios fueron afirmando su identidad y estilo musical, que para muchos es aún difícil de entender.

Es en estos puntos que se basa el actual desarrollo musical del conjunto Juventud Obrera, que busca nuevas y variadas proyecciones hacia el futuro. planteando cosas novedosas como: La incorporación de trabajo coral en los Sicuris, Implementación de amplificadores y micrófonos inalámbricos, que permitan un mejor trabajo en sonido y coreografía en función de escenarios multitudinarios, Dominio de escenario y capacidad plástica de llegar a todos, entre otros.

4.1.5.3.RECONOCIMIENTOS MÉRITOS Y LOGROS DEL CONJUNTO DE SICURIS

JUVENTUD OBRERA

Entre los reconocimientos, méritos y logros del conjunto destacamos los Siguietes:

En el Año de 1929, Se realiza el primer concurso de danzas que se desarrolla en el marco de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, y es el de Sikuris, promovido por la municipalidad provincial de Puno, con el propósito de que el ganador represente a Puno en el certamen de

Amancaes (lima), En tal concurso que congreco a varios conjuntos de distritos resulto Premiado Los Sicuris Obreros. (EEP 21/2/1929).

En la fiesta patronal puneña de 1955, se iniciaron con los concurso de danzas. Este concurso se desarrolló en la plaza de armas, en uno de los días de la octava y de modo espontaneo; como no los recordó Don Manuel Cossio un año después cuando propuso un concurso organizado: *“Puede ser dicho concurso para uno de los días de la octava, como se hizo el año pasado en la Plaza de Armas”* (LA 27/1/1956). Desde entonces hasta hoy de manera ininterrumpida se desarrollan estos certámenes dancísticos, con la participación continua y destacada de Los Sicuris Obreros.

El 9 de Febrero de 1965 logro coronarse como campeón de campeones del concurso de danzas mestizas desarrollado en el Monumental estadio Enrique Torre Belon. Al año siguiente 1966, concurrió a la festividad del Inti Raymi de la ciudad el cusco donde obtuvo el primer lugar.

Uno de los triunfos más destacados fue el haber obtenido el Primer Lugar en el Concurso Internacional de Folklore efectuado el 5 de noviembre de 1968 con motivo del Tercer Centenario de Puno y con la participación de delegaciones de Israel, Japón, Chile, etc.

En los años posteriores ocupo en su serie de sicuris los primeros puestos entre ellos el del año 1982.

En los concurso de sicuris Organizados Por la Federación regional de Folklore y Cultura de Puno, siempre obtuvo los primeros puestos, y muchas veces vencedores absolutos y de nuestra serie. En el caso de los concursos regionales Sikuris Campeones el 2002, 2011, 2012,

2015. En los Concursos de Sikuris Virgen de Cancharan Campeones el 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 y 2018.

El 16 de diciembre de 2012, se participó activamente del Record Guinness del “Encuentro de sikuris más grande del mundo” impulsado por la Municipalidad Provincial del Puno, que tuvo como conjunto base a los Sicuris Juventud Obrera, quienes tuvieron que adaptar, grabar, enseñar, ensayar y corregir el repertorio a interpretar, que en este caso sería en la modalidad de Sicuris de un solo Bombo, Se tocaron los siguientes temas musicales: “Huajchapuquito”, “Flor de kaqtus”, “Cerrito de Huajsapata”, “Himno al sol” y “Cuarteto emperador.” La meta fue reunir más de 3000 sikuris (personas) tocando a orillas del lago Titicaca, y aunque se lograra reunir solo 2262 tocadores, igual se rompió el record mundial (conteo oficial del juez del Guinness World Records).

El 26 de enero de 2017 el ministerio de Cultura decide Otorgar la distinción de “Personalidad Meritoria de la Cultura” al “Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera”, por tratarse de uno de los conjuntos de Sikuris más antiguos de la región puneña, de mayor trayectoria y reconocimiento en el desarrollo y la práctica del Sikuri desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX, siendo además referente para nuevas generaciones de intérpretes y seguidores de la expresión reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación firmado por el entonces ministro de Cultura, SALVADOR DEL SOLAR LABARTHE.

Del diario oficial del bicentenario “El Peruano” transcribimos la resolución emitida por el ministerio de cultura del 26 de Enero del 2017.

Otorgan la distinción de “Personalidad Meritoria de la Cultura” al “Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera.

RESOLUCIÓN MINISTERIAL

N° 035-2017-MC

Lima, 26 de enero de 2017

VISTOS, el Informe N° 000017-2017/DPI/DGPC/VMPCIC/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, el Informe N° 000064-2017/DGPC/VMPCIC/MC de la Dirección General de Patrimonio Cultural, y el Informe N° 000022-2017/DGIA/VMPCIC/MC de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes, y;

CONSIDERANDO:

Que, por Ley N° 29565, se creó el Ministerio de Cultura como organismo del Poder Ejecutivo, con personería jurídica de derecho público, la cual establece en el literal d) de su artículo 7 que es función exclusiva de este Ministerio “conceder reconocimientos al mérito a los creadores, artistas, personas y organizaciones que aporten al desarrollo cultural del país”;

Que, asimismo, el numeral 3.17 del artículo 3 del Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado por Decreto Supremo N° 005-2013-MC (en adelante ROF), señala que éste tiene entre sus funciones el otorgar reconocimientos al mérito a los creadores, artistas, personas y organizaciones que aporten al desarrollo cultural del país;

Que, el acápite 5.1.3 del numeral 5.1 del artículo V de la Directiva N° 002-2016-MC, “Directiva para el Otorgamiento de Reconocimientos del Ministerio de Cultura”, aprobada por Resolución Ministerial N° 107-2016-MC de fecha 16 de marzo de 2016, establece que Personalidad Meritoria de la Cultura, “Es el reconocimiento que otorga el Ministerio de Cultura a personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, inscritas o no en los registros públicos, así como a organizaciones tradicionales, que han realizado un aporte significativo al desarrollo cultural del país”, asimismo, la citada Directiva dispone en el acápite 6.1.4 que los reconocimientos se formalizarán mediante Resolución Ministerial y serán publicados en el Diario Oficial El Peruano;

Que, mediante Resolución Directoral Nacional N° 824/INC de fecha 14 de noviembre de 2003 se declaró Patrimonio Cultural de la Nación, en sus diferentes modalidades formas y estilos, al “SIKURI”, agrupación de personas que interpretan colectivamente el arte de la práctica del SIKU, manifestación tradicional que forma parte de nuestra identidad regional y nacional;

Que, con Informe N° 000064-2017/DGPC/VMPCIC/MC la Dirección General de Patrimonio Cultural remite al Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, el Informe N° 000017-2017/DPI/DGPC/VMPCIC/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, en el que se propone otorgar la distinción de “Personalidad Meritoria de la Cultura”, al Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera por tratarse de uno de los conjuntos de Sikuris más antiguos de la región puneña, de mayor trayectoria y reconocimiento en el desarrollo y la práctica del Sikuri desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX, siendo además referente

para nuevas generaciones de intérpretes y seguidores de la expresión reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación;

Que, mediante Informe N° 000022-2017/DGIA/VMPCIC/MC la Dirección General de Industrias Culturales y Artes, haciendo suyo el Informe N° 000045-2017/DIA/DGIA/VMPCIC/MC de la Dirección de Artes, emite opinión favorable para el otorgamiento del reconocimiento al mérito del Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera, en aplicación de lo dispuesto por el numeral 78.14 del artículo 78 del ROF;

Que, en ese sentido, corresponde distinguir como “Personalidad Meritoria de la Cultura”, al Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera por ser una de las instituciones de mayor trayectoria y reconocimiento en el desarrollo y la práctica del sikuri, actores protagónicos para la cultura y el folklore puneño;

De conformidad con lo establecido en la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura; en la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación; en el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura y en la Directiva N° 002-2016/MC, “Directiva para el Otorgamiento de Reconocimientos del Ministerio de Cultura”, aprobada por Resolución Ministerial N° 107-2016-MC;

SE RESUELVE:

Artículo 1.- Otorgar la distinción de “Personalidad Meritoria de la Cultura” al “Conjunto de Arte y Folklore Sicuris Juventud Obrera”, de conformidad con los fundamentos expuestos en la parte considerativa de la presente Resolución Ministerial.

Artículo 2.- Remitir copia de la presente Resolución Ministerial a la Oficina de Comunicación e Imagen Institucional, para que proceda a la custodia del expediente en el archivo correspondiente.

Regístrese, comuníquese y publíquese.

SALVADOR DEL SOLAR LABARTHE

Ministro de Cultura

1479453-1

Este es una pequeña muestra de logros importantes para los Sicuris Juventud Obrera, digna de admiración, elogios y orgullo, para puneños, foráneos amantes de esta expresión musical cultural, y porque no de sentirse Obrero.

4.1.5.4. OTROS MOMENTOS DE LA JUVENTUD OBRERA

CONJUNTO OBRERO MASIAS DE ARTE VERNACULAR

Juventud Obrera tuvo en su momento la concurrencia de muchas personadas ligadas al arte como es el caso de, Don Víctor Masías, quien organizó el conjunto musical “Obrero Masías” que durante 30 años interpretó en instrumentos de cuerda la música puneña, bajo la dirección del gran músico Castor Vera Solano. EL "Conjunto Obrero Masías de Arte

Vernacular" a partir del año de 1931destaco por sus brillantes actuaciones, en este año hubo una efervescencia por cultivar la música regional, en esta fecha estuvieron en todo su apogeo de sus actividades artísticas, la Estudiantina "Duncker", dirigida por el Sr. Alberto Rivarola Miranda, Estudiantina «Puno», dirigida por el Sr. Carlos Rubina Burgos, la "Lira Puno", dirigida por el Sr. Mariano Pilar Díaz Gonzales; el "Conjunto Masías de Arte Vernacular", dirigida por el Sr. Víctor Masías Rodríguez; y, el conjunto "Orcopata", dirigida por el Sr. Inocencio Mamani.



Figura 15: Estudiantina "Masías Juventud Obrera" (1925).

De las instituciones artísticas indicadas, la que sobresalió fue el "Conjunto Masías de Arte Vernacular", porque además de cultivar la música nativa, amplió sus actividades al teatro

dramático y a las danzas del ambiente regional. Aquí cabe recalcar, que este conjunto homogéneo creó el teatro costumbrista trilingüe, es decir, en los idiomas castellano, quechua y aymara, con ensayos de dramitas y comedias educativas extractadas del ambiente regional, cosas y hechos de nuestro pueblo, llevados a escena en los tres idiomas así como las canciones, habiendo sido directores de Teatro en el idioma castellano, el Sr. Miguel Ángel Galindo Nieto, en el idioma quechua el Sr. Eustaquio Rodríguez Aweranka y en el aymara el Sr. Carlos N. de la Riva Serruto.

Después de una ardua e infatigable preparación. El "Conjunto Masías de Arte Vernacular", hizo su primera representación en el Teatro Municipal de nuestra ciudad, la noche del 27 de Julio de 1931, en conmemoración de nuestro aniversario patrio, la función alcanzó un rotundo éxito cosechando grandes aplausos de toda la concurrencia que llenó todos los compartimientos del teatro, mereciendo honrosos elogios por parte de los órganos de Prensa. Desde esta fecha con el aliento del público y de la prensa local, el conjunto Masías continuó con más ahínco sus actividades de música, teatro y danzas, por supuesto con temas extraídos del corazón del pueblo.

El personal que conformó su primera presentación fue la siguiente:

DIRECTORES DE ARTE: Señores: Miguel Ángel Galindo, Eustaquio Rodríguez Aweranka, Carlos N. de la Riva Serruto.

ELENCO: Señoritas: Rosa Galarza, Angélica Lazo, Felicitas Aguirre, Estela Pineda, María Valdivia, Gilda Florez, Carolina Jiménez, Hilda Calderón, Irma Calderón, Úrsula Quispe.

Señores: Manuel Serruto B, Pascual Montaña, Isaac Sánchez, Ramón Pinazo, Abdón Arias, Raúl de la Riva, Washington Loaiza, Leonardo Bermejo, César A. Calderón, Juan de Dios Zúñiga, Benjamín Serruto.

ESTUDIANTINA:

Director: Sr Víctor Masías Rodríguez

Violines: Sres. Moisés Yugar, Fermín Quinto y Víctor Masías. Mandolinas.- Sres Oscar Raúl García, José Calderón, Juan Pinazo, Antonio Vargas y Pedro Romero. Charango: Moisés Valdéz. Cello: Vidal Herencia Guitarrón.- Serafín Perea. Guitarras.- David Aguirre, Teodoro Aréstegui, José Valdivia, Elias Manzaneda, Tomás Arroyo, Pedro Rodríguez y Silverio Medina.

En vista que el "Conjunto Masías de Arte Vernacular", adquirió una gran simpatía de parte de todo el pueblo puneño, en aquellas fechas que tuvo bastante acogida, llegó a progresar mucho, motivo por el cual ingresaron a formar parte del Conjunto Masías valiosas personas amantes de la música, teatro y la danza, podemos anotar a los señores: don Rosendo Huirse, Cástor Vera Solano, Serapio Solano, Florentino Sosa, Vicente Achata Vargas, N. Hermosa, David Castillo, Jesús Gómez, Juan Pari, Luis Hinojosa, Juan Iturry, Isaías Rodríguez, Daniel Arteta, Daniel Portugal, Germán Chuquimia, J., Eladio Quiroga, Amador Molina, Benedicto Bernedo y otros que se me escapan de la memoria. También formaron parte las señoritas

Soledad Silva, Juana Galindo, María Cleofé Galdos, Salomé Flores, Sabina Flores, Carolina Flores, Albina Flores, Antonieta Flores y Alejandrina Rodríguez.

El "Conjunto Masías de Arte Vernacular", después de haber presentado varias funciones en diferentes fechas y haber alcanzado rotundos triunfos en toda su trayectoria artística, por su destacada actuación como el mejor conjunto homogéneo y disciplinado de aquella época, fue designado por el Honorable Concejo Provincial de nuestra ciudad, para que, en el IV Centenario de la Fundación Española de Lima, celebrada el 18 de Enero de 1935 representante de Puno en la parte artística y folklórica, habiendo alcanzado un rotundo triunfo en sus presentaciones y haber conseguido, lauros para nuestro departamento, al haber superado a 64 conjuntos de diferentes ámbitos de nuestra Patria, obteniendo el primer puesto y premio «Medalla de Oro y Diploma», un gran galardón para nuestro Puno.

Después hizo varias giras artísticas, en diversas oportunidades, a las ciudades de Lima, Arequipa, Cuzco, Mollendo y a la Paz Bolivia, cabe resaltar la personalidad de la niñita Julita Masías, que era la mascota del Conjunto y se desempeñó en forma brillante en todas las funciones. Cabe también hacer mención, que los directores artísticos del Conjunto, Señores Eustaquio Rodríguez Aweranka, Carlos N. De la Riva Serruto, autores de la traducción de nuestro Himno Patrio; el primero tradujo al idioma Quechua y el segundo al idioma Aymara, los que fueron entonados en todos los teatros donde se presentó.

En ocasión del homenaje que se le tributó a José Antonio Encinas a su retomo a Puno, el "Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular" desarrolló en escena la comedia en castellano "Serenata a don Romualdo", el drama en castellano de Miguel Ángel Galindo, "El Gamonal", el drama 'El último beso de una Madre», la comedia en Aymara de Eustaquio Rodríguez Aweranka. "El Amor de Candicha", la versión en Aymara corresponde a Carlos N. De la Riva.

Esta es a grandes rasgos la destacada actuación que tuvo el "Conjunto Masías de Arte Vernacular", allá por los años de 1931 a 1943, fecha en que llegó a un relajamiento debido a la ausencia y fallecimiento de sus mejores elementos que lo componían.



Figura 16: Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular (1931).

Después de un lapso largo de decadencia absoluta de los demás conjuntos existentes, salieron a la luz del arte, con nuevos bríos, el Centro Musical y de Danzas "Theodoro Valcárcel", "Agrupación Puno de Arte Folklórico y Teatro", Conjunto Orquestal "Puno"; dirigidos el primero por el Ingeniero Virgilio Palacios y Julio Garnica Rosado, el segundo por los doctores, Carlos Cornejo Roselló y Guillermo Vásquez Cuentas y el tercero por el profesor Cástor Vera Solano. De estos conjuntos el Centro Musical y de Danzas "Theodoro Valcarcel", está formado con una parte de los elementos, del que fue el conjunto Masías de igual forma el "Orquestal Puno".

En la hora presente estas agrupaciones de arte están descollando en forma por demás alagueña, pero se olvidaron que han nacido de las entrañas del que otrora fuera "Conjunto Masías de Arte Vernacular", que dio renombre a nuestro departamento de Puno. Es justo reconocer los valores de Puno y darle a cada cual "Lo que es del César al César".

Estas tres agrupaciones de gran valía y auge, únicamente se han dedicado a cultivar la música regional y las danzas, en cuanto a teatro no hay nada a pesar de que la Agrupación de Arte, Folklore y Teatro, como reza su membrete A.P.A.F.I.T., solo cultiva las danzas, en cambio el recordado "Conjunto Masías de Arte Vernacular» cultivaba la música del pueblo, sus danzas y teatro trilingüe, lo que no ocurre con los nuevos conjuntos; por su puesto no hay que dejar de valorar, que en su momento han sido muy bien captadas las danzas y costumbres de los pueblos de Puno, sólo recalco y machaco que el "Conjunto Masías de Arte Vernacular", sembró la

semilla fructífera, que los méritos de un conjunto tan prestigioso como el «MASIAS», no quede archivado en el olvido más cruel a pesar de haber conseguido muchos lauros para Puno.

LA VOZ DEL OBRERO

Para entender más este momento de la Juventud Obrera, es necesario mencionar a su artífice y creador, Don Eduardo Fournier, quien nacido en la ciudad de Puno de Padre francés y madre puneña.



Figura 17: Eduardo Fournier B.

Fournier, Se dedicó principalmente a la tipografía siendo propietario de la tipografía Fournier, fue también un periodista de fuste, sacó varias publicaciones, ocupó también la alcaldía de la municipalidad provincial de Puno por dos veces, integró la sociedad fraternal de artesanos, fue socio de la sociedad pública de beneficencia participó activamente en las instituciones públicas y Privadas del ciclo pasado. Desde niño se preocupó por la cultura y en su auto educación, pese haber terminado la secundaria en el colegio San Carlos, fue uno de los mejores periodistas siendo su obra Cumbre “La Voz del Obrero”...(Entrevista 5 Ing. Eduardo Paredes).

La voz del Obrero consta de 76 números de edición, publicando la primera el 28 de julio de 1914 y termina el 28 de febrero de 1918, Fue Fundamentaleme un Vocero de la clase Obrera, defensor de los más pobres y también de los campesinos, denunciaba los abusos que se cometían en esa época.

La Voz del obrero se fundó junto a 11 personajes que también eran obreros: Juan Manuel Z Aragón, Aurelio Martínez, José Manuel Sierra, Arturo Peralta, Jacinto Gamero, Danilo Franco Serruto y Modesto flores. Posteriormente se incorporan Alejandro Peralta, Demetrio Peralta Díaz y Alejandro Peralta,

Todas estas personalidades que integraron el equipo de redacción de la voz del obrero fueron realmente obreros, artesanos, carpinteros, zapateros, sastres y sombrereros. Pero de un nivel cultural elevado también auto educados, ellos no ostentaban de mayor respaldo económico, no fueron asalariados, sólo tenían sus talleres de Sastrería, Zapatateria, Carpintería, entre otros, por ejemplo la familia Peralta eran zapateros, don Manuel Z Aragón fue carpintero, Don Eduardo Fournier fue siempre tipógrafo.

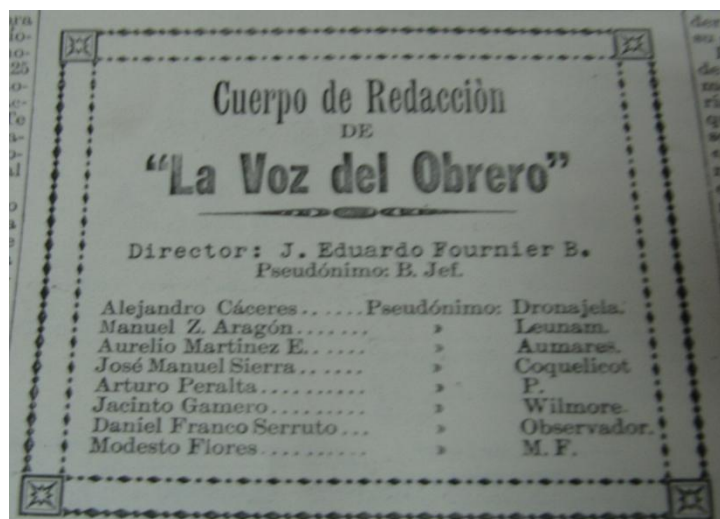


Figura 18: Cuerpo de redacción de la voz del Obrero.

En esta edición de la voz del obrero participó también Gamaliel Churata, como redactor principal de varios números, es aquí donde Churata también aprende de tipografía bajo la dirección de Eduardo Fournier, son 76 números de edición quincenal que también sufrió el acoso y persecución de quiénes eran denunciados autoridades y terratenientes de ese entonces, incluso provocaron incendios en los almacenes de la tipografía Fournier quemándose así los principales libros editados en esta tipografía, es importante precisar que Don Eduardo Fournier permitía que se editaran libros, los primeros libros escritos por autores puneños se editaron en esta tipografía, de autores como Mestas y Aurelio Martínez.

También se editó un calendario en el año de 1920, una real obra de colección, Dónde se encuentra lo mejor de la obra literaria no solamente de los obreros de puno, sino que también

de otros lugares. También se escribía canciones relatos de costumbres del cotidiano vivir del Obrero.

La Voz del obrero tuvo un gran impacto en la ciudad de puno, especialmente en los obreros, se dice incluso que muchos obreros se preocuparon en aprender a leer, para llegar a comprender y entender sus contenidos, fue así indirectamente un medio de auto educación de los obreros. Logró también un impacto a nivel del Sur del Perú porque no solamente se trataba temas locales, sino también temas regionales como la matanza Qué hubo en Arequipa cuando el prefecto Parra del Riego sacó a la calle fuerzas militares y mataron a bastantes ciudadanos arequipeños.

La Voz del obrero no solamente se distribuía en puno sino también a nivel del Perú y Latinoamérica, en esos tiempos se practicaban los canjes entre organizaciones, enviando de forma gratuita ediciones de la voz del obrero y recibiendo de igual manera sus publicaciones estableciendo un contacto permanente, por esta razón es que también en La Voz del obrero se considera un espacio de Plumas ajenas que los escribían colaboradores de América.

4.2. CONCLUSIONES

Primero: Según los resultados de la investigación nos permiten concluir que el conjunto de Arte y folklore Sicuri Juventud Obrera en todo su desarrollo logro subsistir y adecuarse a diversos acontecimientos, conflictos, ideales y prácticas, de carácter sociocultural por ser una expresión musical heredada de practica colectiva y que cuenta con una organización adecuada.

Segundo: El desarrollo musical del conjunto de Sicuris Juventud Obrera de la ciudad de puno ha sido producto de cambios radicales que se dieron dentro de la organización del conjunto, desde la postura disciplinaria y el habito del constante ensayo para la mejora musical, en donde el director musical a través de una buena gestión logre que los guías cumplan adecuadamente la labor técnico musical para que los integrantes obtengan una interpretación musical acorde a las nuevas proyecciones musicales del conjunto.

Tercero: Concluimos también que pese a que el conjunto de arte y folclor sicuris juventud Obrera en su origen estuvo conformado por diferentes clases obreras entre trabajadores que cumplían jornadas nocturnas en el primer vapor que navegó el titicaca el yavari, trabajadores de la construcción del ferrocarril del Sur que provenían de las poblaciones instaladas a la vera de la línea ferroviaria, así como del sector de huerta huaraya y otros barrios, los cuales terminan constituyendo diferentes grupos obreros de desemejantes razone, desarrollando sus habilidades en otros Campos como en el deporte el club deportivo de fútbol Sport juventud Obrera de Gran actuación en la década del 20 al 30 del siglo pasado Igualmente se conformó las estudiantinas obrero Macías y los ferroviarios, también se logró editar el semanario La Voz del obrero.

Cuarto: A lo largo de la historia de conjunto de arte y folclor Sicuris juventud Obrera y su permanencia en diversos acontecimientos socioculturales, como la festividad Virgen de la Candelaria, los concursos de sikuris y otros que hicieron posible la creación de diferentes contextos artísticos regionales y nacionales que ayudaron a su desarrollo cultural.

Quinto: Desde la primera etapa de desarrollo del conjunto de arte y folclor sicuris juventud, como primer conjunto de traje mestizo en la ciudad de puno, su aporte musical, sociocultural fueron resaltantes destacando la participación en la festividad virgen de la Candelaria la fundación de la Federación departamental de folklor de puno, la organización del récord guinness de sikuris; sumamos a estos nuevos aportes la opción cultural para los jóvenes y niños a través del dictado anual de los talleres de ejecución del siku y de danza, la cual evidencia que la juventud actual aún considera la construcción de su identidad buscando opciones artísticas de procedencia andina tradicional a la par de las ya muy conocidas modernidades.

4.3. SUGERENCIAS

Primero: Investigar la evolución musical y sociocultural del conjunto de arte y folklor sicuri juventud Obrera nos ha permitido conocer de forma directa la historia, trayectoria y los momentos que atravesó este conjunto en cada etapa de su formación, en ese sentido sugiero que esta historia de gran aporte cultural sea difundida para conocimiento y causa, primero en cada uno de los integrantes del conjunto obrero, segundo en las nuevas generaciones que se integran a la familia del sicuri juventud Obrera y finalmente en toda la población puneña, el Perú y el mundo, para que sean ellos quienes conozcan la historia y los momentos por los que tuvo que pasar el Obrero para lograr el mérito de personalidad meritoria de la cultura.

Segundo: El conjunto Sicuri Juventud Obrera ha demostrado a lo largo de su trayectoria que a pesar de las adversidades, y de la carencia de un local de ensayos, ha logrado su posicionamiento nacional e internacional fomentando siempre la cultura Puneña a través de las melodías tradicionales del Siku, en ese entender, se sugiere prever y gestionar un local de ensayos y comprometer a las autoridades locales a contribuir y apoyar a este conjunto en pro de la cultura Puneña y así permitir que los integrantes y las nuevas generaciones del obrero logren una estabilidad para continuar forjando las melodías de este conjunto con 134 años de vida musical.

Tercero: se sugiere insertar Al conjunto Sicuris Juventud Obrera en las nuevas plataformas digitales que nos ofrece la tecnología para que mediante ella se pueda difundir la historia, el estilo musical y la trayectoria del sicuri juventud obrera, a través de una cuenta de fanpage y la

creación de una cuenta personal de YouTube para difundir de manera directa los videos musicales y hasta reportajes que puedan realizarse en donde se difunda netamente la historia del Obrero.

Cuarto: Se sugiere trabajar más en los niños y nuevas generaciones que se involucran con el conjunto sikuris juventud Obrera a traves de los talleres anuales de enseñanza en interpretación y ejecución del siku, para que sean ellos los forjadores futuros en creación de nuevas melodías sicurianas en captaciones, procesiones, entre otros

Y así poder componer nuevas melodías que sirvan para continuar con el tradicional sicuri juventud obrera.

Quinto: se sugiere poder confeccionar más trajes con figuras alusivas a los trajes que existieron en el antiguo obrero, esos trajes que hoy recordamos a través de fotografías y que en la actualidad es patrimonio del conjunto Obrero.

4.4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Saúl (2003). *Los sikuris de San Marcos: Historia del Conjunto de Zampoñas de San Marcos*. Talleres gráficos Alter-Nativa. Lima.

ACEVEDO, Saúl (2007). *En torno a los nuevos sikuris*. En, todo siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.

ACEVEDO, Saúl (2012). *Experiencias de organización de los sikuris de Lima*. En, Boletín Haylli N° 19. Centro Universitario de Folklore UNMSM. Lima.

ALFARO, S. Orlando (2006). *Gramsci y la sociología del conocimiento: Un análisis de la concepción del mundo de las clases subalternas*. En: <http://antroposmoderno.com/>

ALTAMIRANO, Teófilo (1984). *Presencia andina en Lima Metropolitana: estudio sobre los migrantes y clubes de provincianos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

ALTAMIRANO, Teófilo (1985). *Migrantes campesinos en la ciudad: Aproximaciones teóricas para el estudio*. Fondo Editorial PUC. Lima.

ALTAMIRANO, Teófilo (1988). *Cultura aymara y pobreza urbana. Aymaras en Lima Metropolitana*. Fondo Editorial PUC. Lima.

- ALTAMIRANO, Teófilo (1998). *Religión y religiosidad en el Perú*. En, Revista el Dorado N° 11. PromPerú. Lima.
- ALVIÑA, Leandro (1908). *La música incaica*. Tesis. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco.
- ALONSO Bolaños, Marina. (2008). *La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ANDRÉS, A (1999). *Proyecto de Investigación Científica*. Lima – Perú: San Marcos.
- ANDER, E. (1996) *Introducción a las Investigaciones pedagógica*. Buenos Aires Argentina: Humanistas.
- AVILA, R B. (1992) *Introducción a la Metodológica de la Investigación*. Lima – Perú: R.A.
- ANSION, Juan (1992). *Transformaciones culturales en la sociedad rural: el paradigma indigenista en cuestión*. En, Dancourt Oscar, El problema agrario en debate, SEPIA V. Lima.
- ARANCIBIA, Camila y Francisco SILVA (2010). *Música bajo tierra*. En, Laquitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago, Chile.
- ARETZ, Isabel (1991). *Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. FUNDET, CONAC, OEA. Caracas, Venezuela.
- ARGUEDAS, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte. Lima.

- ARCE, Manuel (2010). *Continuidad y variedad en la música de los chunchos de Luricocha*. En Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda “La Cruz del Perú”. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Lima.
- BARRAGÁN, Fernando (2000). *Sikuris urbanos, adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento)*. En, Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM – AL. Buenos Aires, Argentina.
- BARRAGÁN, Fernando (2002). *La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperario de la identidad*. Mimeo, Buenos Aires, Argentina.
- CHARAJA, C.F. (2009). *El MAPIC en la Metodología de Investigación*. Impresores sagitario Puno, Perú.
- CORNEJO P., Enrique (1996). *Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*. En, Revista Iberoamericana Pittsburgh, University Pittsburgh Vol. LXII, N° 176-177.
- CHAVEZ, J y otros (2004). *Metodológica de la Investigación y Trabajo Universitario*. Lima, Perú: San Marcos.
- DE ROBLES, V. (2005) *Teoría Completa de la Música*. edit. Ricordi Americana S.A. Editorial y Comercial. Buenos Aires.

4.5. ANEXOS

UNA VISITA A UN ANTIGUO INTEGRANTE DEL CONJUNTO

Para confirmación de esta vieja tradición y costumbre enigmática de la sikuriada puneña recurrimos al antiguo compañero tañidor de cañas de la juventud Obrera Don Daniel Choque Tito que en la actualidad sobrepasa a la edad de 60 años ahora dedicado a la venta de ropa masculina afueras del mercado central en el jirón arbulu confundido con los demás vendedores sin un puesto fijo o precario en la media calle previo los saludos y actos protocolarios incurrimos preguntando.

¿Señor Daniel nosotros sabedores que usted fue uno de los antiguos integrantes del conjunto de arte folklórico sicuris juventud Obrera de los que quedan pocos de aquella generación del año de 1950 usted llegó a ser guía en el conjunto acompañado de Don Pedro mansilla?

Rspsta: ¡si! Nos respondió amablemente en dos oportunidades agradezco a mi señora esposa que supo acompañarme Carmen Rosa Ruelas en esos años había una generación nueva sin contar a los antiguos integrantes tenía talento para tocar cañas en diferentes modalidades en la ejecución.

¿Don Daniel usted conocía o conoció a los antiguos guías?

Rspsta: tengo referencias de los antiguos guías del cual sus nombres escapan de la memoria Los hermanos Flores Ramos fueron los guías en varias oportunidades pero de mi tiempo me acuerdo de sabu Morales El Chino Adolfo escarcena Santos Velázquez y su hijo Abraham Sebastián

bernado Simón Valdivia Sandoval en varias oportunidades Los Hermanos Emilio y Alejandro mamani colque Como así su padre Don José Luis mamani mamani Don Pedro mansilla en varias oportunidades y muchos otros.

¿Señor Daniel es cierto que los días eran los verdaderos organizadores y conductores de juventud Obrera que respondían con los gastos que demanda?

Rsp: Es toda una tradición nos manifiesta admirado había que cumplirla aunque las señoras esposas pegaban un grito al cielo ser guía cuesta mucha plata pero para nosotros era la profunda devoción a la patrona de la ciudad de puno virgen de la Candelaria muchas veces devuelve con creces los presidentes eran figuras decorativas pero ayudaban en algunos gastos por su voluntad y no por obligación.

¿Nos puede manifestar algunos colaboradores del conjunto?

Rsp: tengo conocimiento de muchos vecinos del barrio Independencia amigos inolvidables y agradecer Aunque ya no viven, la familia Sebastián París sueña y su esposa Natividad era panificador de profesión elaboraba el bendito pan los ricos alfajores y empanadas con bastante queso la misma señora vendía en este mercado a Don Donato Solís abarrotero e industrial y su señora esposa cuando juventud Obrera llegaba a la esquina Santiago giraldo y Lima nos atendía con buenos agasajos y otros no me acuerdo por el momento quién puede dar mayores detalles es la madre Obrera así llaman muchos obreros teñidores del siku a doña constantina apaza viuda de flores el Patricio del conjunto mi compadre Don Sebastián flores Ramos se fue danzando

con su sikuriada para no volver Doña constantina fue digna esposa que nunca escatimó esfuerzos Algunos porque su esposo y cuñado Juan y otros constantemente se reunían en el taller de sombrería del jirón Independencia al y se alistaban y se preparaban los alimentos en compañía de sus hijos y su yerno pocos eran las esposas que ayudaban en los menesteres.

Así fue que nos despedimos y nos fuimos en busca de doña constantina.

UNA ENTREVISTA IMPREVISTA

Hubieron contratiempos familiares en su domicilio esperamos el día adecuado para visitarla fue un domingo por la mañana la encontramos en su domicilio en momentos que iba a abandonar su domicilio para ir de compras interceptamos para saludarlo y los motivos que nos llevaba para entrevistarla la saludamos y nos recibió en su patio pequeño, durante la conversación recibimos el siguiente testimonio después del relato que le dimos sobre la visita a Don Daniel choquetito nos confirmó de este modo.

Constantina: como esposa de Sebastián flores Ramos desde la fecha que nos casamos sabía perfectamente que conformaba parte del conjunto sicuris juventud Obrera como tocador desde su padre Lucas tuve que colaborar en muchas oportunidades en la preparación de los ponches para los ensayos e incluso la Alimentación en muchas oportunidades que los señores guías aceptaba dicho cargo y sus señoras esposas no querían saber nada de tal modo tenía que recibir en mi domicilio a todos los menesteres para preparar las viandas alimenticias la verdad Esa costumbre de colaborar no he podido olvidar mi casa se convierte en la casa del conjunto

el conjunto con tanto tiempo de existencia no tiene dónde caerse muerto porque no hay local social.

¿Quiénes del barrio independencia contribuyen para la mejor presentación del conjunto?

Todos los vecinos que gustan de la sikuriada colaboran lo dicho por el señor Daniel choque es verdad en el barrio tenemos al Señor Natividad alemán como presidente que fue colaborador al mismo tiempo Don Valentin y yanarico y su esposa María Monroy ahora está delicado de salud María Paz a Portugal señora Julia / domingo alférez y su esposa doña Elena Chacón ya finados Santiago Céspedes Monroy como antiguo tocador del siku luego presidente en varias ocasiones Manuel Castillo cruz Y muchos otros unos aún viven otros han muerto otros se fueron a otros Barrios estos últimos 20 años me han colaborado los familiares de mi esposo y de mi cuñado Juan flores sus hijos que son mis sobrinos Santiago Flores zapana su esposa doña Marta Ramos varias veces presidente y Alfredo de la misa de despedida el esposo de Maura flores colque Don Calixto Tito mis hijos Alberto Delfina basilia y mi finado hijo Samuel y Olivia la chamaca.

¿Puede decirnos desde cuándo existe el alferado de la misa de despedida?

Rspda: no estoy al tanto pero tengo noticias cuando fue presidente de la república el doctor Bustamante y Ribeiro sería pues el 45 más antes había que pagar licencia para bailar al municipio con cambio de presidente cambiaron las cosas y costumbres desde ese año se estableció la misa de despedida y se podía bailar por las calles de puno en los kacharpari con trajes típicos y de chola pandillera y los hombres con chalina de montón mi finado esposo

también se había recibir cargo de alferado toda mi familia su sufre el contagio de la sikureada seguro que llevan en la sangre la música del sicuri ahora tocan y bailan mis nietos sobrinos nietos y bisnietos por eso Comenta la gente el conjunto es de la familia Flores hasta mi sobrino Jorge Flores es actual presidente y me chanaca alterada de la misa de despedida año de 2002 a 2003.

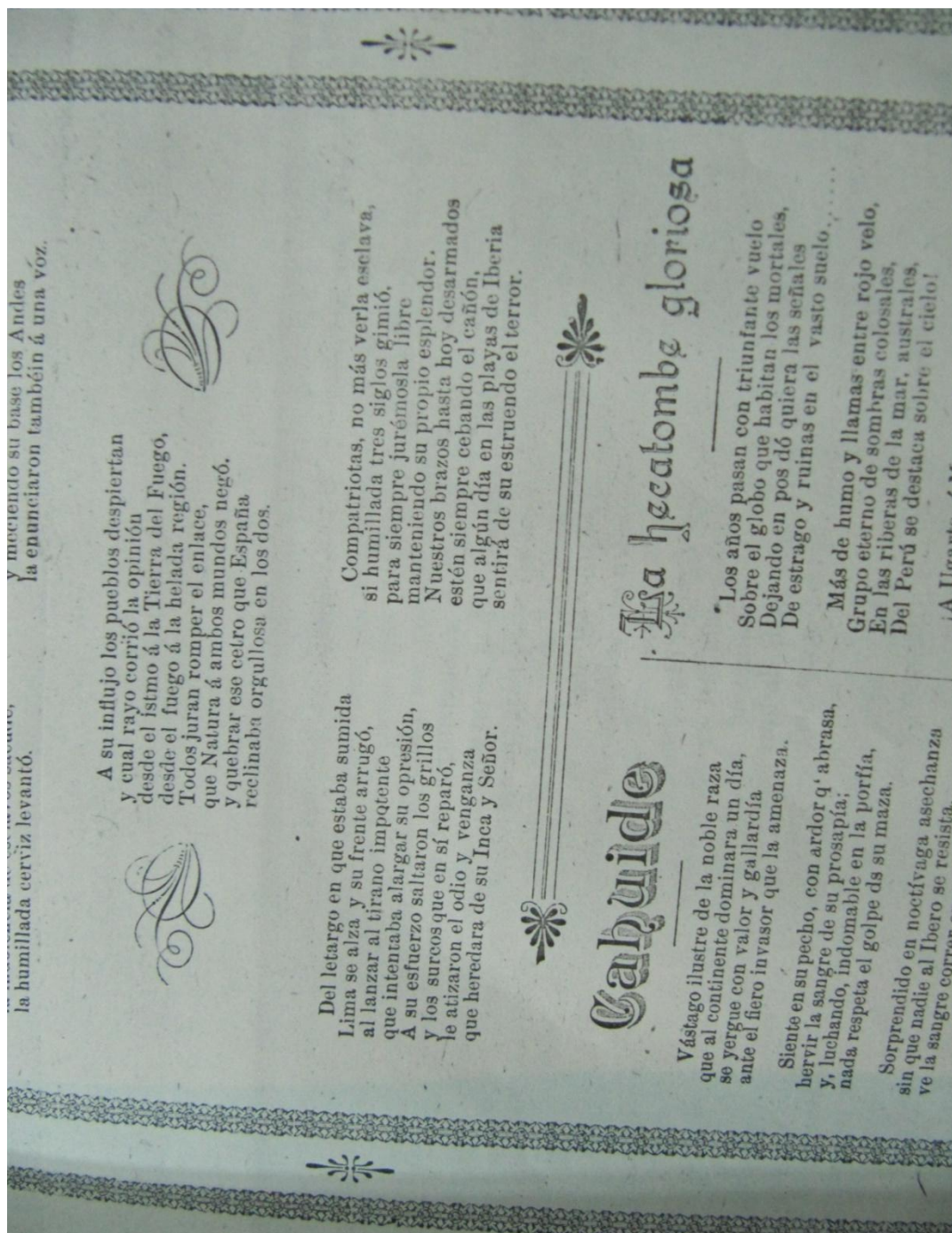
¿Desde cuándo ya no el cargo de guía con sus gastos la tradición antigua?

Rspta: dejaron Al conjunto un puñado de tocadores se fueron a formar otros conjuntos y nos dejaron a pocos quedaron los viejos jodidos por chupakos gustaban el bendito licor que hace pelear y unir muchas veces la mala suerte le tocó al presidente entrante Don Santiago Céspedes Monroy desde 1972 quien quedó sin guías hice suprimió esta costumbre dentro del conjunto juventud obrera ahora para ser guías se hacen rogar y no gasta nada hay que ponerles el gasto desde ese año todo el peso del conjunto Descansa en la cabeza del presidente y su directiva.

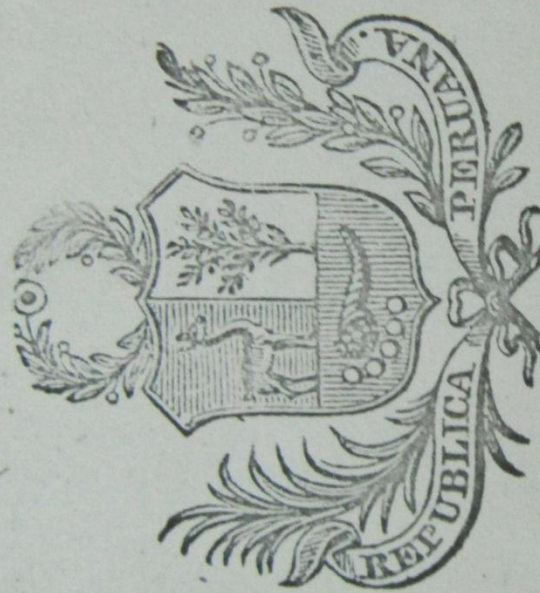
Así fue que de esta sorpresiva entrevista Nos despedimos de Doña Constantina Apaza viuda de Flores quién se fue camino al mercado.

Estos son los gajes de la sikuriada puneña del siglo XX que deja huella en el folclor puneño con el pecado de haber creado el primer traje de luces mestizo así nació nuestro folclor mestizo. Puno septiembre del 2002.

FOTOGRAFÍAS:

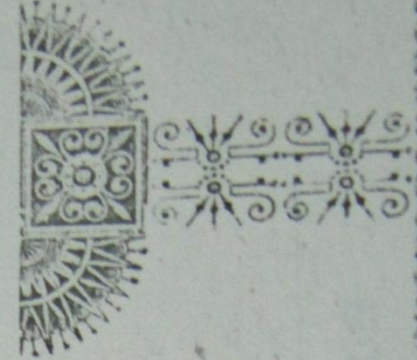
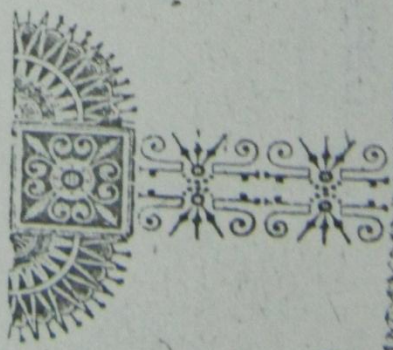


BRERO 28 DE JUL



1821

1815



DIOS ✕ PATRIA ✕ LIBERTAD



15 DE SETIEMBRE DE 1915.



Quitar tus córneas prolongaciones
era una necesidad muy sentida,
pues éstas, de manera inadvertida,
te hacían cometer malas acciones.

Por esto es que La Voz del Obrero,
figuradamente, con lucha digna,
tomó la justa y sagrada consigna
de arrancártelas con mano de acero

Nueva Carpintería - Calle de Moquegua
No. 57.

AUMARES.

Plumas Ajenas

¿Qué haremos con nuestras hijas?

Habiendo un periódico norteamericano abierto un concurso entre sus abonados sobre este tema: "¿Qué haremos con nuestras hijas?" acaba de acordar el premio á la contestación siguiente, que tenemos el gusto de poner á la vista de nuestros lectores:

¿Qué haremos con nuestras hijas?

Dadles una buena instrucción elemental.

Enseñadles á preparar una comida conveniente, á lavar, planchar, remendar medias, poner botones, cortar una camisa y hacer todos sus vestidos.

Que sepan cocer el pan que comen, y tengan presente que una buena cocinera ahorra gastos de farmacia y médico.

Decidles que para ahorrar es necesario gastar menos, pues, se tiene la miseria en perspectiva cuando se gasta más de las rentas.

Enseñadles que un vestido de algodón, pagado, vale más que uno de seda no concluido de pagar.

Que sepan desde niñas comprar y sacar la cuenta de sus gastos.

Repetidles que un honrado obrero con delantal y en mangas de camisa, es cien veces más estimable, aún cuando no tuviera un cen-



TIPOGRAFIA FOURNIER

Puno - Perú



CALLE DE MOQUEGUA N° 69 A. 04-

SE IMPRIME:

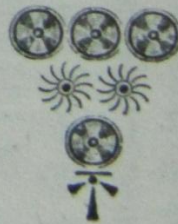
Periódicos, Folletos, Letras de
Cambio, Pagares, Memorandums,
Circulares, Recibos, Invitaciones,
Recuerdos, Facturas, Programas,
Volantes, etc., etc.



SE VENDE:

Papel para obras, Papel de
periódico, Papel de carátula, Tar-
jetas y esquelas de defunción,
Tarjetas de visita blancas y de
luto, Capillos, etc., etc.

Impresiones de lujo á varias tintas



ESPECIALIDAD EN IMPRESIONES COMERCIALES

CON VIÑETAS DE FONDO Y TINTAS DE COPIAR

Agencia de la Fábrica de Sellos de Quiroz Hermanos
de Arequipa.

sita.

Sobres de diversas
clases para cartas
y tarjetas.

Lápices, lapiceros,
borradores, taja-
dores, plumas, su-
jetapapeles.

Diversas clases de
libretas en blanco,
naipes para casi-
no, etc.

de todo color,
para tarjetas de
felicitación.



SELLOS DE JEBE

Y

TAMPONES.



balle, menus, ca-
pilllos, recuerdos,
invitaciones.

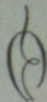
Papeles de cartas,
sobres, memoran-
dums, certificados,
libramientos.

Hojas sueltas, pro-
gramas, boletos y
en general toda
clase de obras que
se relacionen con
este ramo.

Constante y variado surtido de UTILES DE ESCRITORIO.

Se encuaderna libros, con pasta de papel, tela y tafilete, y se vende

CARTONES Y PERCALINAS.



*Se atienden pedidos de provincias, recibiendo en pago
estampillas de franqueo.*

EN LA TIPOGRAFIA FOURNIER,

calle de Moquegua No. 69 y 69a,

cuyos talleres han sido notablemente mejorados con elementos últimamente adquiridos, entre ellos una prensa de buen formato, se hacen trabajos tipográficos en general, á precios muy económicos.

SE VENDE:

PAPELES: de obras, de periódico, para carátulas, de música, de oficio para máquina.

TARJETAS: de funerales, de aniversario, para conciertos, de bautizo, de

SE IMPRIME:

Periódicos, folletos, pagarés, letras de cambio, facturas, planillas, recibos, vales y toda clase de documentos de comercio.

Tarjetas de toda clase, carnets de

Buen surtido de tintas de imprenta, firmes y de copia.



LA VOZ DEL OBRERO

* Quincuagésimo Independiente *

Puno, 28 de Julio de 1917.

Año IV

< N° 63

1821



1917

¡Homenaje á los Héroes de la Independencia!

¡PATRIA Y LIBERTAD!

Documentos Históricos

Acta del Cabildo

En la ciudad de los Reyes del Perú, en 15 de Julio de 1821, reunidos en este Excmo. Ayuntamiento los señores que lo componen con el Excmo. é Ilmo. Sr. Arzobispo de esta Santa Iglesia Metropolitana, prelados de los conventos religiosos, títulos de Castilla y varios vecinos de esta capital, con el objeto de dar cumplimiento á lo prevenido en el oficio del Excelentísimo Sr. General en Jefe del Ejército Libertador del Perú, don José de San Martín, el día de ayer, cuyo texto se ha leído, é impuestos de su contenido, resuelto á que las personas de reconocida probidad, luces y patriotismo, que habitan en esta capital, expresen si la opinión general se hallaba decidida por la Independencia, cuyo voto le sirviese de norte al expresado Sr. General, para proceder á la jura de ella, todos los señores concurrentes por sí, satisfechos de la opinión de los habitantes de esta capital, dijeron que la voluntad general está decidida por la Independencia del Perú de la dominación española y de cualesquiera otra extranjera, y para que se proceda á su sanción por medio del correspondiente juramento, se conteste con copia certificada de esta acta al mismo Sr. Excmo., y firmaron los señores:

El Conde de San Isidro, Bartolomé, Arzobispo de Lima; Francisco de Zárate, Simón Rábago, Francisco Valles, Pedro de la Puente, Francisco Javier de Echaz, Manuel de Arias, El Conde de la Vega del Ren, Fray Jerónimo Cervero, José Ignacio Palacios, Antonio Padilla, Síndico Procurador general, José Marino Aguirre, El Conde de las Lagunas, Francisco Concha, Toribio Rodríguez, Javier de Luna Pizarro, Francisco Valdivia, José de la Cruz, Andrés Salazar, José de la Cruz, Valdivia, Dr. Segura, Antonio de Echegarria, Juan Manuel, Manuel de la Cruz, Don Juan de la Cruz, Nicolás de Arce, Don Juan de la Cruz, Fray Anselmo, Teodoro, Manuel Guzmán, Pedro de los Rios, Manuel Urquiza, Pedro de la Cruz, etc. Siguen muchas firmas.

BANDO de la proclamación de la Independencia

Don José de San Martín, Capitán General del Ejército y en Jefe del Libertador del Perú, Grande Oficial de la Legación de Mérito de Chile, etc.

Por cuanto:

Esta ilustre y gloriosa capital ha declarado, por el voto y aclamación general del público, su independencia por su Independencia, y como tal, quedando anotado en el tiempo de su existencia por el día más grande y glorioso, el Domingo 15 del presente mes, en que las personas más respetables suscribieron el Acta de su libertad que confirmó el pueblo por voz común por medio del júbilo:

Por tanto:

Ciudadanos: mi corazón que nada apetece más que vuestra gloria, y á la cual consagro mis afanes: he determinado que el Sábado inmediato 28, se proclame vuestra FELIZ INDEPENDENCIA y el primer paso que dáis á la LIBERTAD DE LOS PUEBLOS SOBERANOS, en todos los lugares públicos en que otro tiempo se os anunciaba la continuación de vuestras tristes y pesadas cadenas. Y para que se haga con la solemnidad correspondiente, espero que este noble vecindario autorice el augusto acto de la jura, con uniendo á él: que adorne é ilumine sus casas en las noches del Viernes, Sábado, y Domingo, para que, con las demostraciones de alegría que al mundo las más fuertes, y más poderosas, con que la ilustre capital de Chile, celebra el día primero de su libertad, y la de su incorporación a la América.

Dado en Lima a 27 de Julio de 1821 y 19 de su Independencia.

José de San Martín.

Despedida de San Martín

Presenció la declaración de la independencia de los Estados de Chile y el Perú: existe en mi poder el estandarte que trajo Pizarro para esclavizar el Imperio de los Incas, y dejado de ser hombre público: he aquí recompensado con usura diez años de REVOLUCIÓN y guerra.

Mis promesas para con los pueblos en que he hecho la guerra, están cumplidas: hacer su Independencia y dejar á su voluntad la elección de sus gobiernos.

La presencia de un militar afortunado (por más desprendimiento que tenga) es temible á los Estados que de nuevo se constituyen: por otra parte, ya estoy aburrido de oír decir que quiero hacermé soberano. Sin embargo siempre estaré pronto á hacer el último sacrificio por la libertad del país, pero en clase de simple particular y NO MAS.

En cuanto á mi conducta pública, mis compatriotas (como en lo general de las cosas) dividirán sus opiniones: los hijos de éstos darán el verdadero fallo.

Peruanos: os dejo establecida la Representación Nacional. Si depositáis en ella una entera confianza, cantad el triunfo; si ná la anarquía os va á devorar.

Que el afortunado presida vuestros destinos, y que éstos os colmen de felicidad y paz.

Pueblo libre y setiembre de 1822.

José de San Martín.

ROJO-BLANCO

Patria idolatrada! Taena es tu pendón: el rojo, la sangre que tiñe su suelo, y el blanco sublime las crestas de hielo que luce el Tacora en ruda opresión.

Junto a esos colores en divina unión, y bajo las turbias nubes de aquel cielo, como que sintiera tu profundo duelo un cóndor agita cual negro crepúsculo.

Taena, es pues tu enseña! Heroica entulada, y para que flamee comp se merece, manda que le fundan en rojo crisol: un asta soberbia, la mas empucada. Oh! patria del alma, que así me parece ser tu Rojo-Blanco que se ursa al Sol.

Oscar G. Mantilla.

PERU

LA VOZ DEL OBRERO

Quincenario Independiente *

Año IV >

Puno, 28 de Julio de 1917.

№ 63

1821



1917

Homenaje á los Héroes de la Independencia!

IPATRIA Y LIBERTAD!

Documentos Históricos

Acta del Cabildo

En la ciudad de los Reyes del Perú, en 15 de Julio de 1821, reunidos en este Excmo. Ayuntamiento los señores que lo componen con el

BANDO

de la proclamación de la
Independencia.

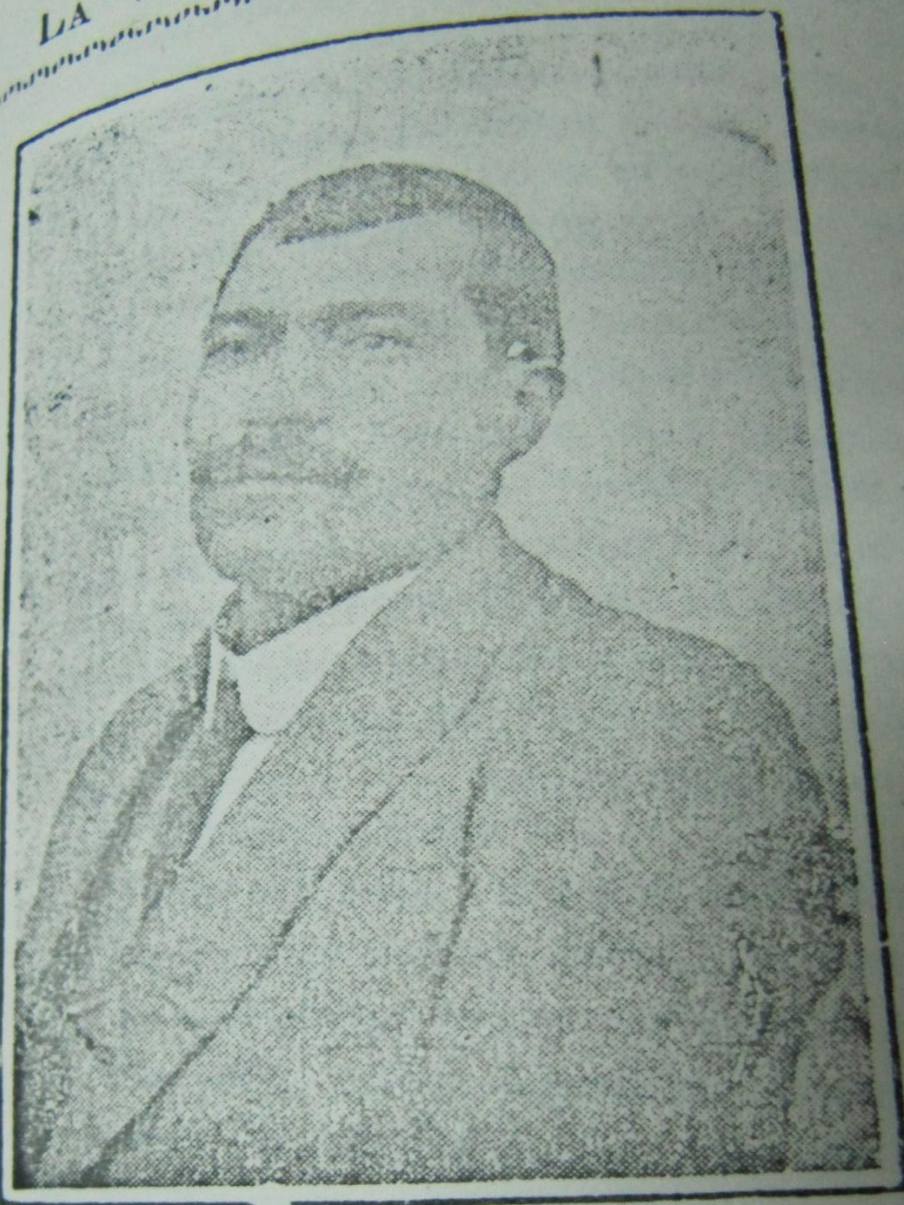
景

Don José de San Martín, Capitán General del Ejército y en Jefe del Li-

Despedida de San Martín

—

Presenció la declaración de la independencia de los Estados de Chile y el Perú; existe en mi poder el estandarte que trajo Pizarro para esclavizar el Imperio de los Incas, y fuéado de un hombre público; he aquí recomenzados



Sr. Alejandro Cáceres,
Redactor de *La Voz del Obrero*, y entusiasta
Vice-Presidente del Club Sport
"Juventud Obrera".



Sr. Aurelio Martínez E.,

Redactor de *La Voz del Obrero*, y campeón
del Club Sport "Juventud Obrera" en el
match de *foot-ball* del 19 del actual.

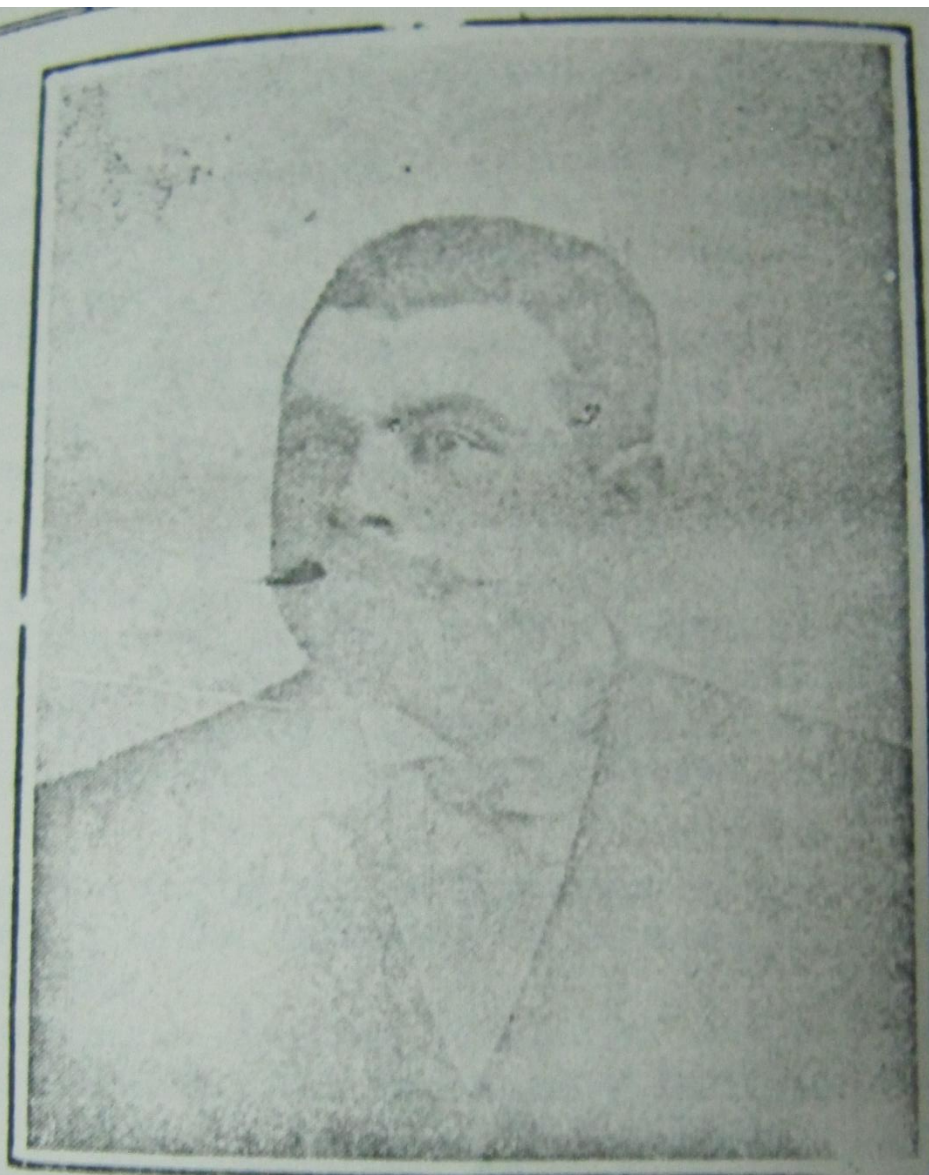


Sr. Manuel Z. Aragón,
Presidente del "Club Sport Juventud Obrera",
premiado por la Municipalidad, por su em-
peño en sostener mayor número de
operarios en su taller.



Sr. J. Eduardo Fournier B.,

Director de nuestra hoja, que ha sido premiado
por el H. Concejo. por su reconocida
competencia en la dirección del
taller tipográfico de su propiedad.



Sr. Don eirio Peralta Díaz,
Presidente de la Sociedad de Artesanos, que
ha merecido del H. Concejo, el premio de
honorabilidad.



Ya contemplas buen Gerente
Las centellas y los rayos
Que lanza toda la gente
Por tus punibles desmayos.



Un grupo de miembros del «Juventud Obrera».



PERU

LA VOZ DEL OBRERO

Órgano defensor de los intereses de la clase obrera

Año I |

Puno, 28 de Julio de 1914.

Núm. 1

"La Voz del Obrero"

Puno, 28 de Julio de 1914.

Nuestra primera palabra

Hace tiempo que se dejaba sentir la necesidad de fundar un órgano de publicidad que se ocupara de defender los derechos de la clase obrera, y como aquel no podía nacer sino bajo los auspicios y por iniciativa de una Sociedad compuesta del elemento trabajador, el Club Sport «Juventud Obrera», comprendiendo así, lanzó la idea y ésta fué acogida con entusiasmo; viéndonos, pues, de este modo, en el caso de entrar a la vida periodística, fundando una publicación orientada que llevará el nombre de «La Voz del Obrero» y que, como su nombre lo indica, servirá de nuestro portavoz.

Propendemos a la unificación y mejoramiento del obrero, y la publicación que hoy nace al calor de sentimientos nobles, laborará en ese sentido, sin salir del marco que lo señala la ley, pero con paso seguro y firme a fin de salvar las vallas que pretenden obstruir su camino.

Los acares de la política interna no harán variar el rumbo que nos hemos trazado, y los credos religiosos merecerán nuestro respeto, pues al fundar «La Voz del Obrero» no queremos hacer alarde de conocimientos, ni ser el escabel de pretensiones bastardas, ni mucho menos la base de ajenas glorias; no. Venimos a llenar una necesidad y a defender una causa justa, y a ello iremos con fe en el porvenir y seguros de recibir el apoyo moral de nuestros camaradas del trabajo.

Árdua es la labor que nos proponemos, y pocos, poquísimos, los medios de que disponemos; pero, así como sufriremos decepciones que amilanan momentáneamente nuestro entusiasmo, también recibiremos aplausos que nos confortan y nos inducen a seguir la senda emprendida, aunque en ella tuviera que regar nuestra sangre y dejar fibras de nuestros músculos fortalecidos por el trabajo.

Así como sabremos aplaudir con entusiasmo y defender con calor las causas nobles y justas, también sabremos acallar con energía las

pasiones bastardas que se incuban en los espíritus malévolos, y combatir con frenesí los actos malos y repugnantes. Contamos para ello con la fe pura que nos alienta, con el entusiasmo febril que agita nuestras almas y con la nobleza que abriga nuestros corazones plétoricos de sinceridad.

Así, pues, empuñamos en una mano el estandarte de las libertades, que siempre tremolará orgulloso en la contienda, y llevamos en la otra la espada de la justicia que mantendremos desnuda para cortar el nudo de la opresión y de la tiranía, caso de que aún existiera para nosotros.

Saludamos a la prensa nacional y empezamos la obra!



J. Eduardo Fournier B.
DIRECTOR DE LA VOZ DEL OBRERO
Y PRESIDENTE DEL
CLUB SPORT JUVENTUD OBRERA.

HOMENAJE

Hoy que conmemoramos el 93.º aniversario de nuestra independencia, no podemos menos que recordar los nombres de San Martín, Bolívar, Sucre, La Mar, Córdova, y tantos otros patriotas que a costa de sacrificios magnos y de acciones sublimes nos dieran Libertad y Patria.

Perduren, pues, en nuestra memoria los nombres de aquellos próceres que acariciando el ideal de la independencia nos dieron el más grande ejemplo cívico y nos legaron una patria libre que debemos querer y respetar.

Si ellos nos hicieron entrar en el concierto de las naciones libres, justo es que nosotros, haciendo leal honor a esa causa, procuremos, por todos los medios, que el emblema blanco y rojo tremole insólito en todas las secciones del rico territorio que se llama Perú.

[Llor a los apóstoles de nuestra independencia!]

Nota Editorial

Hacemos constar que el Cuerpo de Redacción de «La Voz del Obrero», está notablemente formado por artesanos, y que en los números posteriores todos los artículos irán firmados por sus respectivos autores.

Declaramos esto sinceramente a fin de evitar comentarios antojados que pudieran dañar a personas ajenas a nuestra redacción.

Rememorando

Hace 93 años que el ilustre argentino don José de San Martín, a quien podríamos llamar con razón el apóstol de las libertades, proclamó nuestra independencia con palabras llenas de patriotismo sincero, que repercuten hasta hoy en el pecho de todos los peruanos y que llenarán siempre las fibras más íntimas de nuestros corazones, poniendo así los sólidos cimientos del edificio de la patria peruana.

Durante el lapso de tiempo transcurrido desde esa fecha hasta nuestros días, muchos son los heroísmos que ha tenido que apunzar la Historia, y muchas son también las manchas negras, indelebiles, que han opacado el limpio cielo de la Libertad.

Después de la proclamación, para afianzar nuestra independencia, muchos son los patriotas que derramaron a raudales su precioso sangre, así en los campos de Junín como en las alturas de Ayacucho, haciendo saltar en fragmentos el yugo de la opresión y arrancando, eslabón por eslabón, la ignominiosa cadena de esclavitud. Esa sangre, vertida con honor y nobleza en los campos de batalla, en que se disputaba la libertad de un pueblo a la tiranía de una monarquía, vino a ser el óleo bendito de la redención de la América meridional.

Arrojados que fueron del territorio los españoles, ensembrados los albores de la República y, desde luego, la vida libre; pero más tarde como si aún fuera necesario volver más sangre heroica para sellar nuestra libertad, en 1881 todavía los peruanos tuvieron que medir sus armas con los ibérricos leones, que al mando del Atimante Mender Núñez, sa-

tacaron los fuertes del Callao. El resultado de ese combate nos dio el glorioso 2 de Mayo, habiendo servido pues la sangre de José Galvez para sellar definitivamente la independencia del Perú.

Años más tarde, cuando fuéramos provocados a la guerra fratricida del 79, los hijos del Perú demostraron al mundo entero, que sabían defender y morir por esta patria que se había constituido con tantos sacrificios y con tantos heroísmos.

Actos elocuentes de valor y que aún no han sido imitados son la muerte del héroe marino don Miguel Grau, el terror del Pacífico; el sacrificio del coronel Francisco Bolognesi, en el legendario Morro, que con su respuesta sublime dió reto de muerte a los chilenos; la ejecución de Leoncio Prado en Huanuco, quien con su estoicismo enseñó a nuestros cobardes adversarios que morir por la patria es nacer para la gloria.

Pero, desgraciadamente, así como hemos tenido hombres que con su heroísmo, valor y abnegación han sabido levantar muy alto el nombre de la patria, también han habido, y hay actualmente, hombres que con sus acciones huérfanas de patriotismo y con sus pasiones distancadas de la moral, han colocado esas manchas negras a que nos referimos antes, han conducido a esta patria querida a la pendiente del desprestigio y han debilitado hasta cierto punto los cimientos de la República, que fueron amados con la sangre de tantos valientes. Y si no hacemos mención de la forma como han manchado el honor de la patria, es porque consta todo esto en los corazones peruanos y no queremos que sangren nuevamente las heridas que han causado las decepciones sufridas desde 1821 hasta 1914.

Pero en vista de esta situación, no olloremos como mujeres lo que no supimos conservar como hombres, sino que, volviendo sobre nuestros pasos, buscaremos la salud de la patria.

Aún es tiempo de regeneración.

Unámonos todos los obreros, por comunión de ideas, enriquezcamos nuestros cerebros con conocimientos útiles a la vida práctica, acojamos en nuestros corazones sentimientos de moralidad y patriotismo, robustezcamos nuestros músculos, que tal vez en día no lejano tendrán que coger el arma para marchar a la revancha y levantemos a esta patria querida tanto como sea posible, hasta elevar su nombre a la altura que elevara su bandera el héroe Jorge Chávez, dando que aquellos que se llaman hijos predilectos del Perú, se retuercan entre las crispaciones de

LA VOZ DEL OBRERO

28 DE JULIO DE 1915.

1821

1915

REPÚBLICA PERUANA

DIOS * PATRIA * LIBERTAD

*Somos libres! sémoslo siempre.
Antes niegue sus luces el Sol,
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al eterno elevó.*

Largo tiempo el peruano opr mido
la ominosa cadena arrastró;
condenado á una cruel servidumbre
largo tiempo en silencio gimió.
Mas, apenas el grito sagrado
libertad! en sus costas se oyó.
la indolencia de esclavos sacude,
la humillada cerviz levantó.

Ya el estruendo de broncas cadenas
que escuchamos tres siglos de horror,
de los libres al grito sagrado
que oyó atónito el mundo, cesó.
Por doquier San Martín inflamado
libertad! libertad! proclamó,
y meciendo su base los Andes
la enunciaron también á una voz.

A su influjo los pueblos despiertan
y cual rayo corrió la opinión
desde el istmo á la Tierra del Fuego,
desde el fuego á la helada región.
Todos juran romper el enlace,
que Natura á ambos mundos negó,
y quebrar ese cetro que España
reclinaba orgullosa en los dos.

Del letargo en que estaba sumida
Lima se alza y su frente arrugó,
al lanzar al tirano impotente
que intentaba alargar su opresión,
A su esfuerzo saltaron los grillos
y los surcos que en sí reparó,
le atizaron el odio y venganza
que heredara de su Inca y Señor.

Compatriotas, no más verla esclava,
si humillada tres siglos gimió,
para siempre jurémosla libre
manteniendo su propio esplendor.
Nuestros brazos hasta hoy desarmados
estén siempre cebando el cañón,
que algún día en las playas de Iberia
sentirá de su estruendo el terror.

Cabuide

Vástago ilustre de la noble raza
que al continente dominara un día,
se yergue con valor y gallardía
ante el fiero invasor que la amenaza.

Siente en su pecho, con ardor q' abrasa,
bervir la sangre de su prosapia;
y, luchando, indomable en la porfía,
nada respeta el golpe de su maza.

Sorprendido en noctívaga asechanza
sin que nadie al Ibero se resistía,
ve la sangre correr en cruel matanza;

Por vez postrera busca el Sol su vista
y acongojado al presipicio avanza,
malediciendo el horror de la Conquista!

Celso BIONES.

La hecatombe gloriosa

Los años pasan con triunfante vuelo
Sobre el globo que habitan los mortales,
Dejando en pos dó quiera las señales
De estrago y ruinas en el vasto suelo.

Más de humo y llamas entre rojo velo,
Grupo eterno de sombras colosales,
En las riberas de la mar, australes,
Del Perú se destaca sobre el cielo!

A Ugarte, á More, á Bolognesi... el mundo
Contempla allí, con estupor profundo,
Surgir gloriosos sobre hirviente abismo.

Desde el sangriento morro legendario,
Del patriotismo fúlgido calvario,
Doloroso Tabor del heroísmo!

Numa P. LLONA.

¡Viva el Perú!

VIDEO ENTREVISTA: Formato digital archivado en DVD.